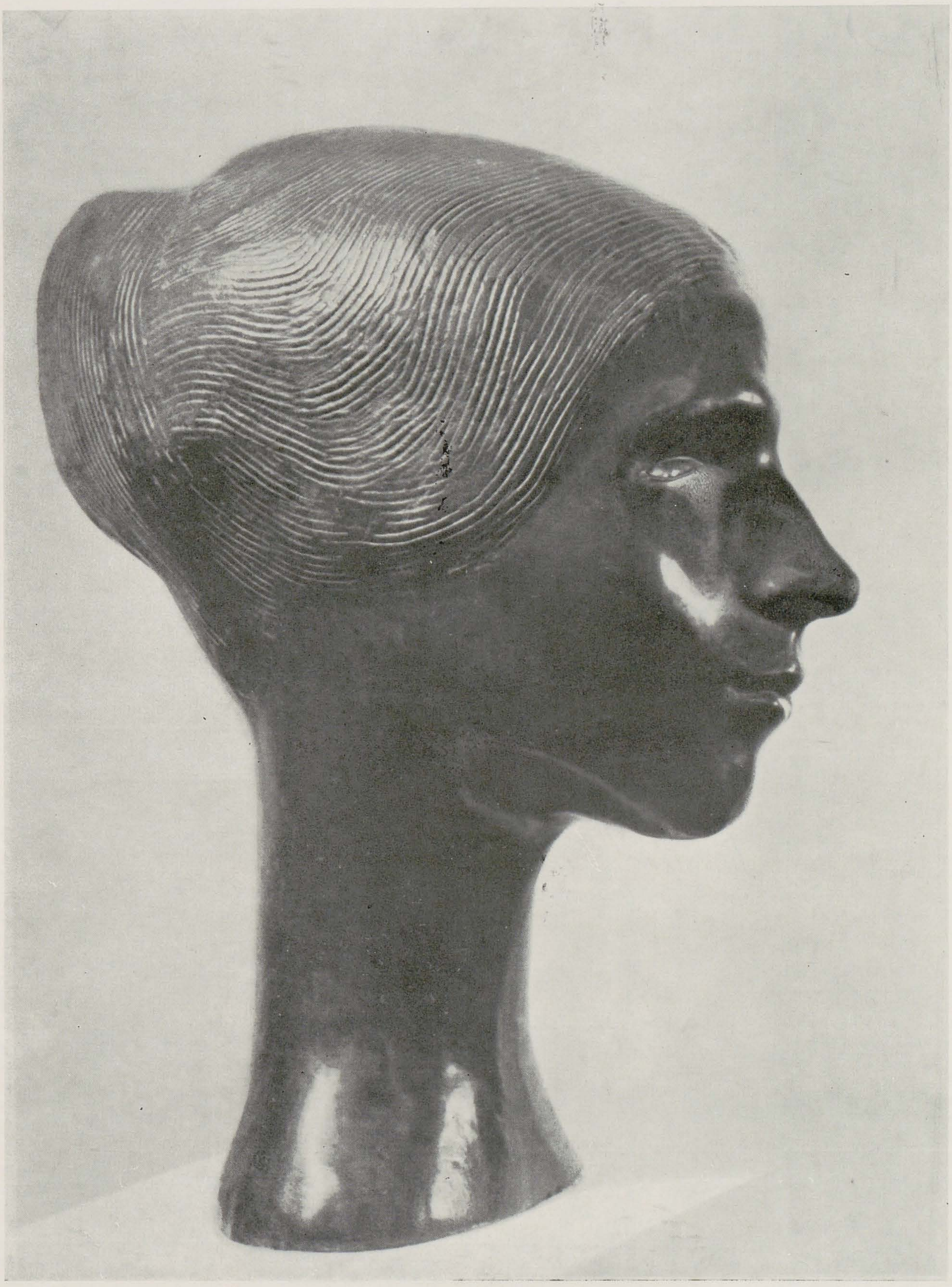
arta

ANUL XXXII NR. 3/1985



arta

ANUL XXXII NR. 3/1985

REVISTĂ
A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

REDACȚIA

Bulevardul Republicii 30, telefon 14.22.91, 70433 București

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici
str. Nicolae Iorga 42, telefon 50.73.15
71118 București

COLECTIVUL REDACȚIONAL

Vasile Drăguț, redactor șef, Ioan Horga, secretar responsabil de redacție, Horia Horșia, Mihai Drișcu, François Pamfil

RESPONSABIL DE NUMĂR

François Pamfil

MACHETA ARTISTICĂ

Sanda Gusti

PREZENTARE TEHNICĂ

Sanda Gusti

CORECTURĂ

Elena Vitchevici

FOTOGRAFII ALB-NEGRU

Atanase Cartojan,

Revista aduce mulțumiri instituțiilor artiștilor și colaboratorilor care i-au pus la dispoziție fotografii

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 42, București

Costul unui abonament:

lei 360 anual (12 apariții); lei 180—6 luni

Pour l'étranger: ROMPRESFILATELIA — Le département export-import presses, Bucarest, Calea Griviței nr. 64—66, P.O. Box 12-201, Telex 10376 PREFIR

Prix de l'abonnement: 33 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 30

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ȘERBAN VODĂ 133—135, București, România.

	2	Omagiu	
EXPOZIȚII	6	Salonul municipal de arte decorative	François Pamfil
REMEMORĂRI	11	Să ne amintim de Cornel Medrea	Vasile Drăguț
EXPOZIȚII	14	Iulia Oniță	Ion Frunzetti
PORTRETE	17	Paul Vasilescu	François Pamfil
	19	Vasile Gorduz	Theodor Redlow
	21	Napoleon Tiron	Octavian Barbosa
	23	Grigore Minea	François Pamfil
	25	Kós András	Gheorghe Vida
	27	Victor Gaga	Coriolan Babeți
MERIDIANE	29	« Pornind de aici »	Olga Bușneag
	30	Trasee europene	Amelia Pavel
	32	Gînduri despre opera lui Norbert Kricke	Walter Biemel
CRONICA	35	Marcela Rădulescu	P. Francu
	36	Silviu Oravițan-Crețu	Vasile Drăguț
	38	Jurnalul galeriilor	Călin Dan
	39	Vitrina cărții	Călin Dan
CĂRȚI/IDEI	40	Din nou despre Brâncuși	Vasile Drăguț
		Paul Cortez — Echivalențe	Octavian Barbosa
	40	Simeze	

COPERTA	I	Portret, bronz	Iulia Oniță
	IV	Vas, metal și pietre dure	Doru Coadă

	2	Hommage	
EXPOSITIONS	6	Le salon municipal d'art décoratif	François Pamfil
REMÉMORATIONS	11	Souvenons-nous de Cornel Medrea	Vasile Drăguț
EXPOSITIONS	14	Iulia Oniță	Ion Frunzetti
PORTRAITS	17	Paul Vasilescu	François Pamfil
	19	Vasile Gorduz	Theodor Redlow
	21	Napoleon Tiron	Octavian Barbosa
	23	Grigore Minea	François Pamfil
	25	Kós András	Gheorghe Vida
	27	Victor Gaga	Coriolan Babeți
MERIDIENS	29	« Ici — un point de départ »	Olga Bușneag
	30	Tracés européens	Amelia Pavel
	32	Réflexions sur l'œuvre de Norbert Kricke	Walter Biemel
CHRONIQUE	35	Marcela Rădulescu	P. Francu
	36	Silviu Ocravițan Crețu	Vasile Drăguț
	38	Le journal des galéries	Călin Dan
	39	Livres en vitrine	Călin Dan
LIVRES/IDÉES	40	Du nouveau sur Brancusi	Vasile Drăguț
		Paul Cortez — Équivalences	Octavian Barbosa
	40	Cimaises	

COUVERTURE	I	Portrait, bronze	Iulia Oniță
	IV	Vase, métal et pierres dures	Doru Coadă

	2	Почтение	
ВЫСТАВКИ	6	Городской салон Декоративного искусства	Франсоа Памфил
ПАМЯТИ	11	Вспомним о корнеле Медреа	Василе Дрэгуц
ВЫСТАВКИ	14	Иулия Оницэ	Ион Фрунзетти
ПОРТРЕТЫ	17	Паул Василеску	Франсоа Памфил
	19	Василе Гордуз	Теодор Редлов
	21	Наполеон Тирон	Октавиан Барбоса
	23	Григоре Минеа	Франсоа Памфил
	25	Кош Андраш	Георге Вида
	27	Виктор Гага	Кориолан Бабец
МЕРИДИАНЫ	29	« Начнём отсюда »	Ольга Бушняг
	30	Европейские маршруты	Амелия Павел
	32	Мысли об искусстве Норберта Крике	Валтер Бимэл
ХРОНИКА	35	Марчела Рэдулеску	П. Фрынку
	36	Силвю Оравицан Крецу	Василе Дрэгуц
	38	Журнал галерей	Кэлин Дан
	39	Витрина книги	Кэлин Дан
КНИГИ/ИДЕИ	40	Опять о Брэнкуш	Василе Дрэгуц
		Паул Кортэз-Равноценности	Оклавиян Барбоса
		Панно	

ОБЛОЖКА	I	Портрет бронза	Иулия Оницэ
	IV	Посуда металл, камни	Дору Коадэ

https://biblioteca-digitala.ro

Într-o atmosferă de puternică însuflețire patriotică, exprimînd voința și sentimentele de nețărmurită dragoste, de aleasă stimă și profund respect ale întregului nostru popor

TOVARĂȘUL NICOLAE CEAUȘESCU A FOST REALES DE MAREA ADUNARE NAȚIONALĂ ÎN FUNCȚIA SUPREMĂ DE PREȘEDINTE AL REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

JURĂMÎNTUL PREȘEDINTELUI REPUBLICII

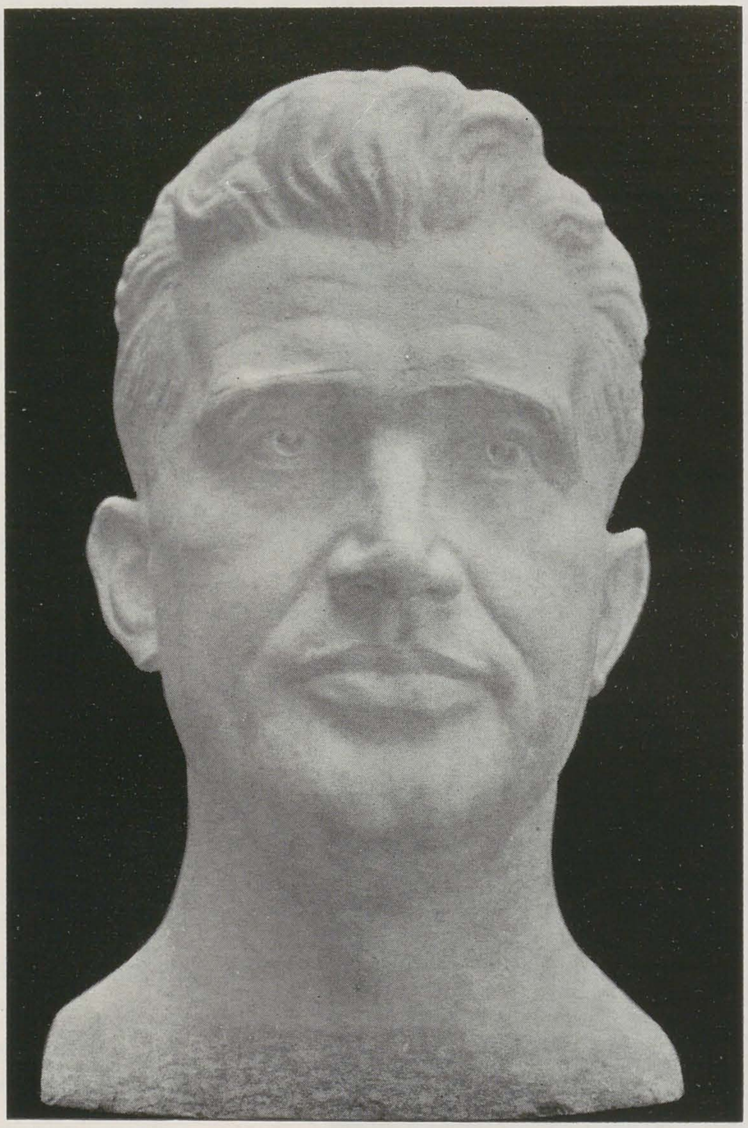
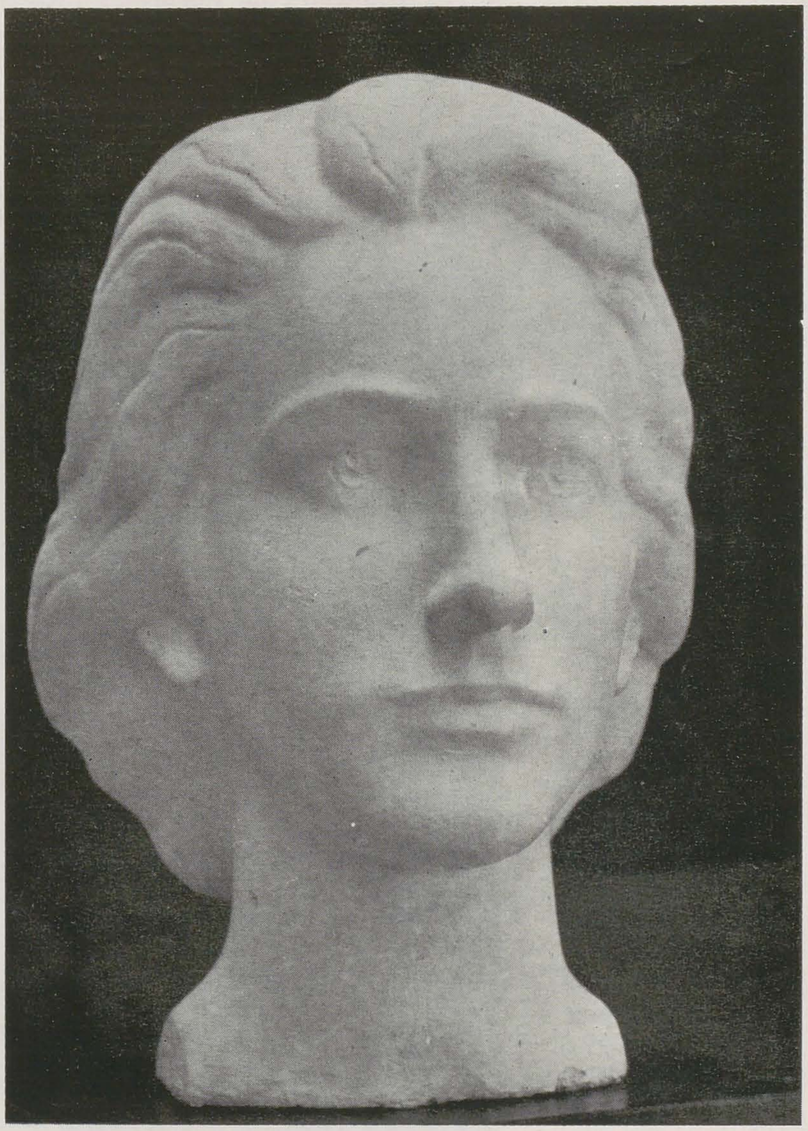
«Jur să slujesc cu credință patria, să acționez cu fermitate pentru apărarea independenței, suveranității și integrității țării, pentru bunăstarea și fericirea întregului popor, pentru edificarea socialismului și comunismului în Republica Socialistă România!

Jur să respect și să apăr Constituția și legile țării, să fac totul pentru aplicarea consecventă a principiilor democrației socialiste, pentru afirmarea în viața societății a normelor eticii și echității socialiste!

Jur să promovez neabătut politica externă de prietenie și alianță cu toate țările socialiste, de colaborare cu toate națiunile lumii, fără deosebire de orînduire socială, pe baza deplinei egalități în drepturi, de solidaritate cu forțele revoluționare, progresiste de pretutindeni, de pace și prietenie între popoare!

Jur că îmi voi face întotdeauna datoria cu cinste și devotament pentru strălucirea și măreția națiunii noastre socialiste, a Republicii Socialiste România!»

https://biblioteca-digitala.ro

omagiu

Sub semnul de primăvară al acestui martie, partidul, întreaga națiune română au sărbătorit, cu sentimente de nemărginită bucurie și vibrantă mîndrie patriotică, realegerea tovarășului Nicolae Ceaușescu în suprema funcție de președinte al Republicii Socialiste România.

Act istoric de o covîrșitoare importanță pentru destinele țării, reinvestirea celui mai iubit fiu al țării, a patriotului înflăcărat, a revoluționarului consecvent, a gînditorului cu înaltă putere de cuprindere, analiză și previziune a fenomenelor economico-sociale contemporane, reprezintă garanția cea mai sigură a înfăptuirii neabătute a Programului adoptat la Congresul al XIII-lea al partidului întru dezvoltarea economică și socială a patriei noastre socialiste, de întărire a independenței și suveranității ei, de ridicare a nivelului de bunăstare materială și spirituală a întregului popor. În discursul solemn rostit cu acest prilej, tovarășul Nicolae Ceaușescu arăta: *Realegerea mea în funcția de președinte al Republicii Socialiste România coincide cu împlinirea a 20 de ani de cînd partidul mi-a încredințat înalta răspundere de secretar general al Partidului Comunist Român. Au fost ani de muncă intensă, de mărețe realizări. Patria noastră a străbătut un drum glorios de înfăptuiri, parcurgînd, într-o perioadă scurtă, mai multe etape istorice în înaintarea sa neabătută spre înaltele piscuri ale societății comuniste.*

Într-adevăr, gravată cu litere nepieritoare în cartea de aur a veșniciei românești, istoria ultimelor două decenii este istoria glorioasei epopei naționale pe drumul de lumină și adevăr fără precedent în milenara noastră existență. Iată de ce, chipul Eroului acestei epopei este păstrat, cu valoare de simbolică efigie, în inimile și conștiințele tuturor ca un portret al omeniei și fermității, model de geniale capacități creatoare și pildă a jertfei zilnice în truda neobosită pentru fericirea tuturor fiilor acestor meleaguri românești. Iată de ce, lîngă marii bărbați ai luptei și dăinuirii noastre, chipul acesta capătă, în piatra monumentelor și culorile frescei, o dimensiune de legendă, constituind o înaltă temă inspiratoare pentru toți artiștii dălții și penelului. În dreapta sa, alături, devotată tovarășă de luptă și de muncă, model al soției și mamei și savant de seamă al științei contemporane, chipul tovarășei Elena Ceaușescu armonizează compoziția portretului votiv al celei mai mărețe ctitorii din istoria noastră, edificiul României de azi.

Reunite sub semnificativul generic « Omagiu » operele dedicate președintelui țării, tovarășei sale de viață, mărturisesc dragostea și recunoștința tuturor creatorilor din acest domeniu, confirmînd încă odată un mare adevăr al istoriei artelor: numai marile teme pot mobiliza la realizări cu adevărat de excepție.

În inimi și cugete cu înălțătorul angajament al președintelui: . . .*doresc ca, de la această înaltă tribună, să asigur partidul, întregul nostru popor, să vă asigur pe dumneavoastră, stimați tovarăși deputați ai Marii Adunări Naționale, că și în viitor voi face totul pentru a-mi îndeplini în cele mai bune condiții înalta răspundere încredințată, că nu am avut, nu am și nu voi avea țel mai înalt, suprem decît slujirea cauzei partidului, a intereselor poporului nostru, ale întregii națiuni, cauza socialismului și comunismului în România, a colaborării cu toate națiunile lumii, a păcii pe planeta noastră !* — îl asigurăm, că, la rîndul nostru, nu ne vom precupeți nici un efort întru slujirea partidului și patriei pe drumul biruitor al socialismului și comunismului.

ARTA

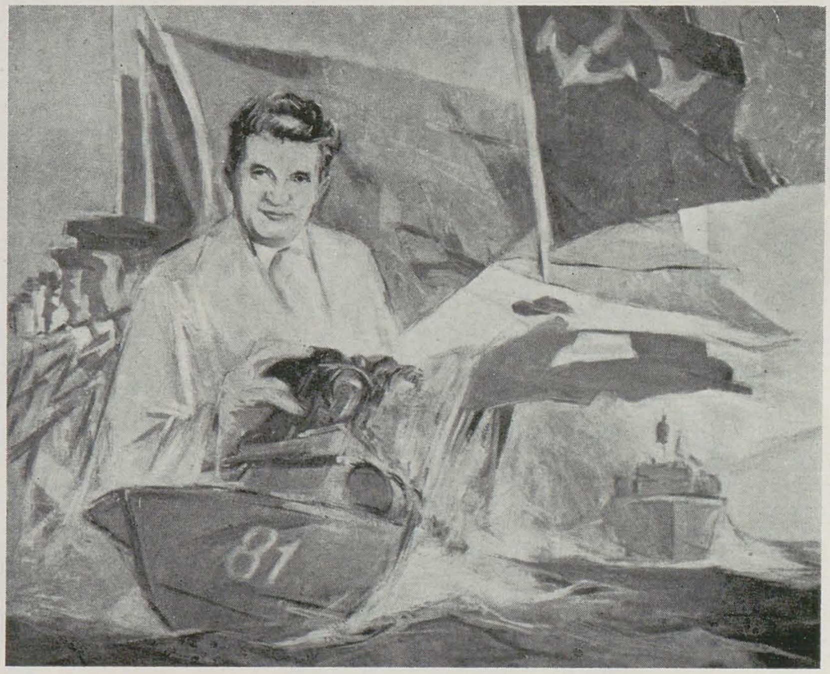
https://biblioteca-digitala.ro

p. 2

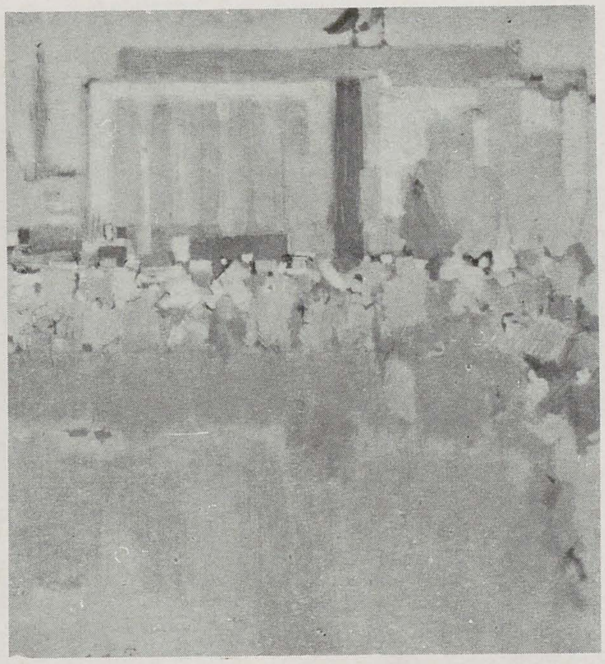
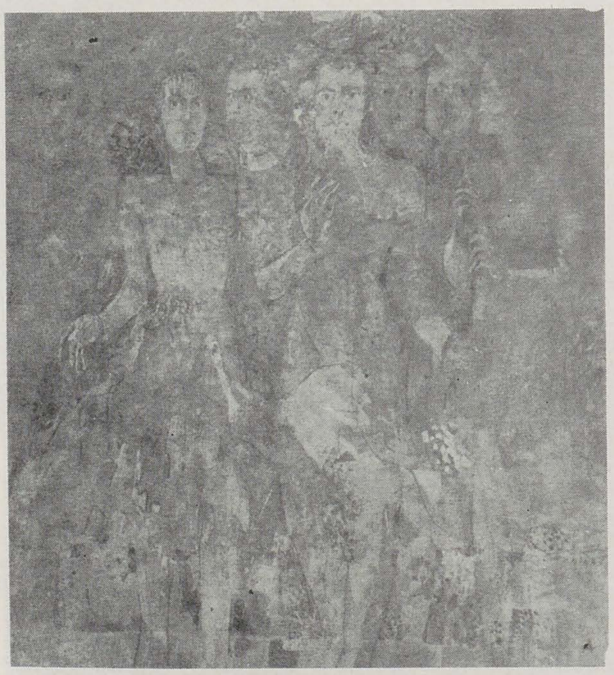
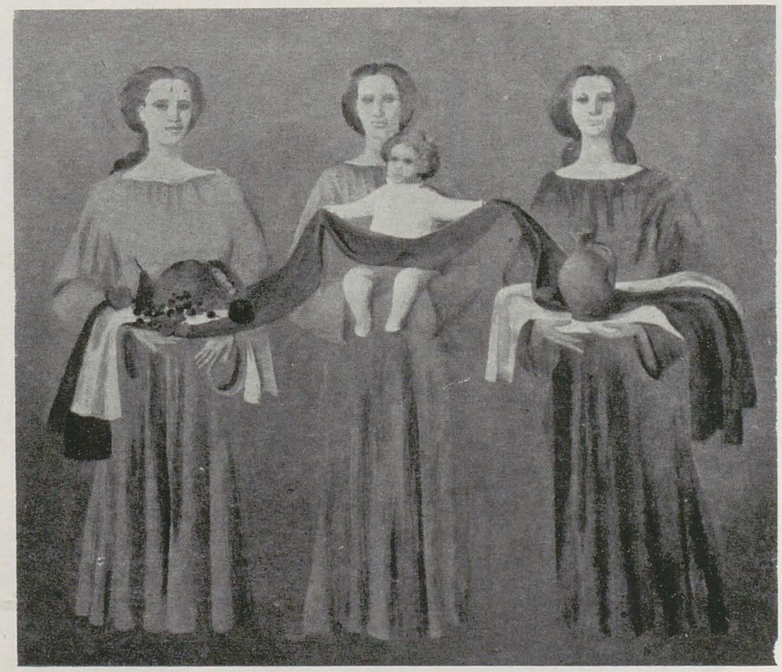
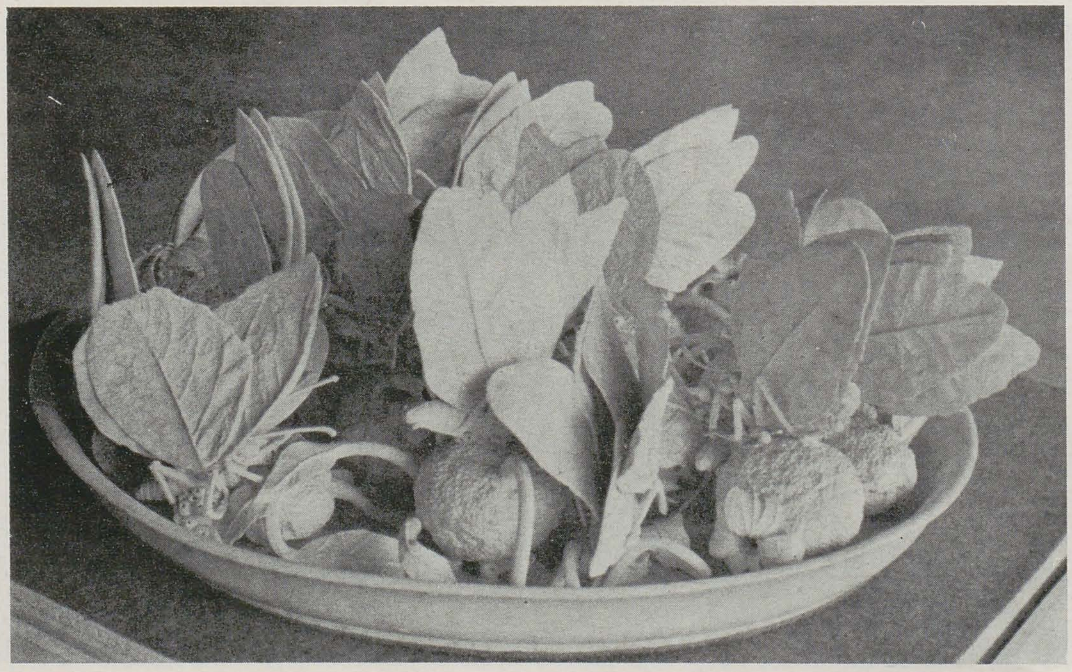
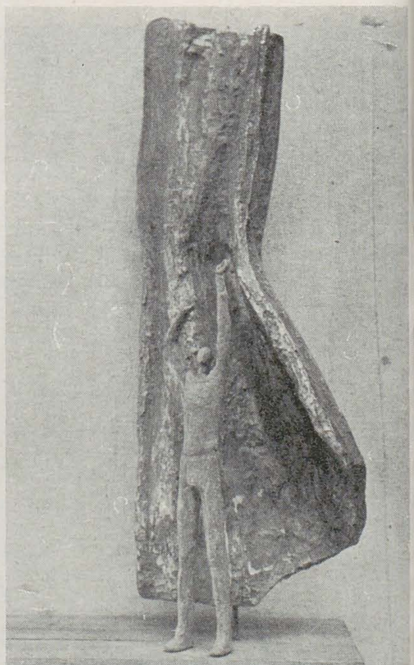
1, 2. Portrete de HOREA FLĂMÂNDU, gips

p. 3

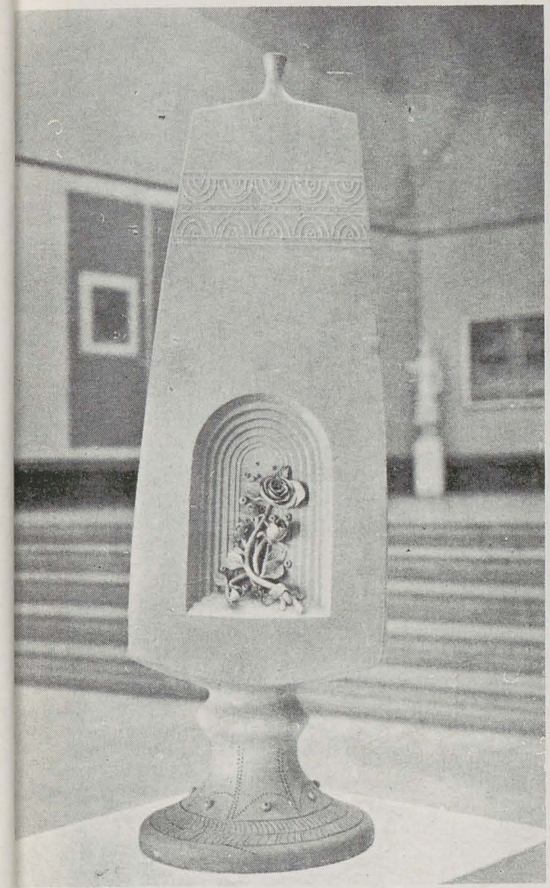
1. CORNELIA IONESCU : Omagiu, tapiserie
2. EFTIMIE MODÂLCĂ : Omagiu, ulei
3. ION ŞULEA GORJ: Tovarăşul Nicolae Ceauşescu vorbind la mitingul de la Timişoara, ulei
4. ION ŢARĂLUNGĂ : Comandantul suprem la aplicaţii, ulei
5. VINTILĂ MIHĂESCU : Vizită de lucru, ulei
6. GHEORGHE IONIŢĂ : Comandantul suprem în mijlocul militarilor

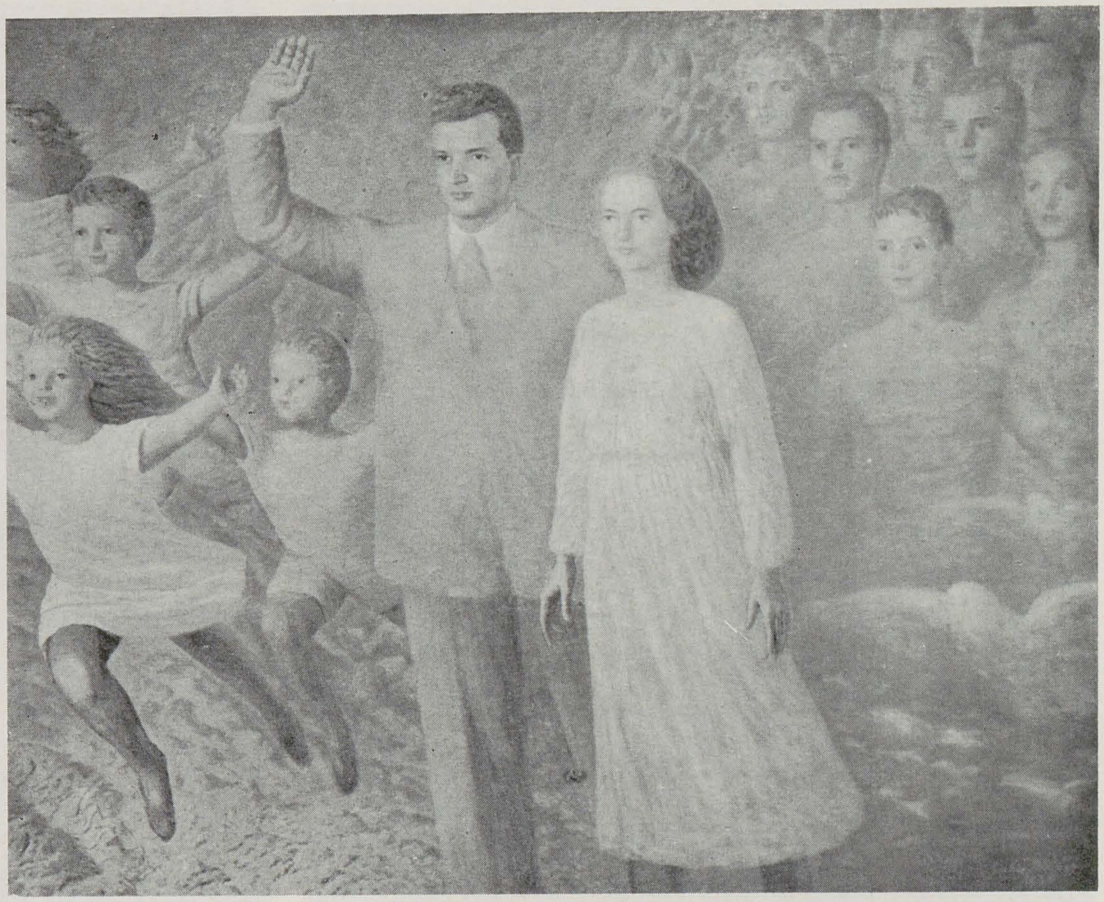


https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro





p. 4

1. ADRIAN PODOLEANU : *Împliniri*, ulei
2. AUGUSTIN COSTINESCU : *Sărbătoare*, ulei
3. VIRGIL ALMĂŞANU : *Tineri*, ulei
4. LIVIU SUHAR : *Omagiu*, ulei
5. IOANA ŞETRAN : *Taler de sărbătoare*, porţelan
6. IZSÁK MARTIN : *Slavă partidului*, gips patinat

p. 5

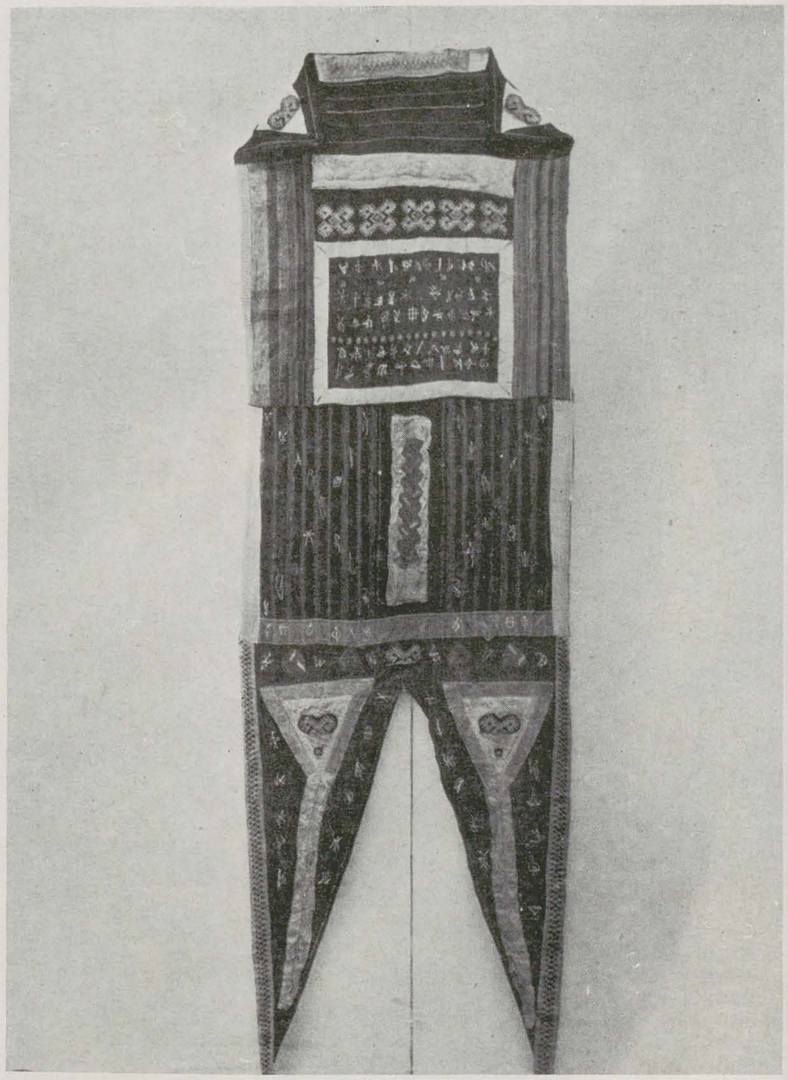
1. COSTEL BADEA : *Omagiu*, gresie
2. SABIN BĂLAŞA : *Omagiu*, ulei
3. IFTIMIE BÂRLEANU : *Omagiu*, bronz
4. *Portret* de GH. RĂDULESCU GIR, gips patinat

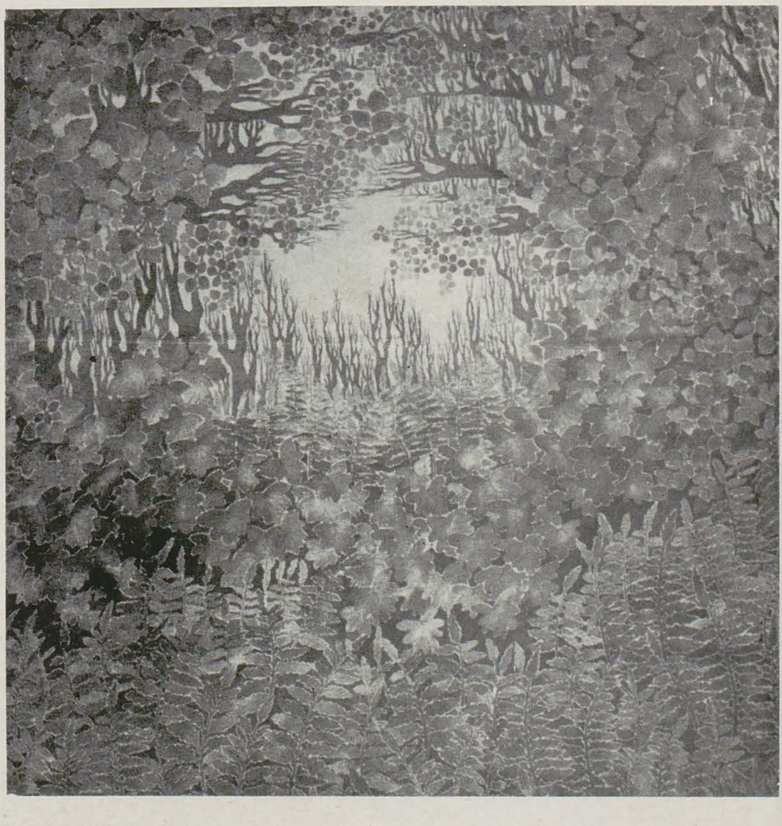
https://biblioteca-digitala.ro

salonul municipal de arte decorative
(pseudocronică)

françois pamfil

Urmînd unei quadrienale spectaculos etalată, salonul municipal a fost găzduit în spațiile oferite de Muzeul colecțiilor, loc unde manifestările cu perioadele de expunere sînt parcă progresiv comprimate (un salon de anul trecut realizînd performanța de a exista mai puțin de o săptămînă !),



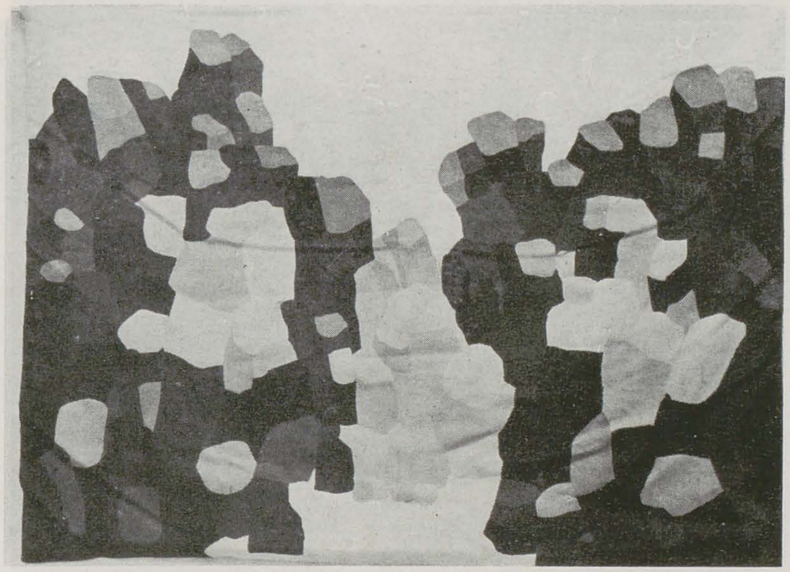


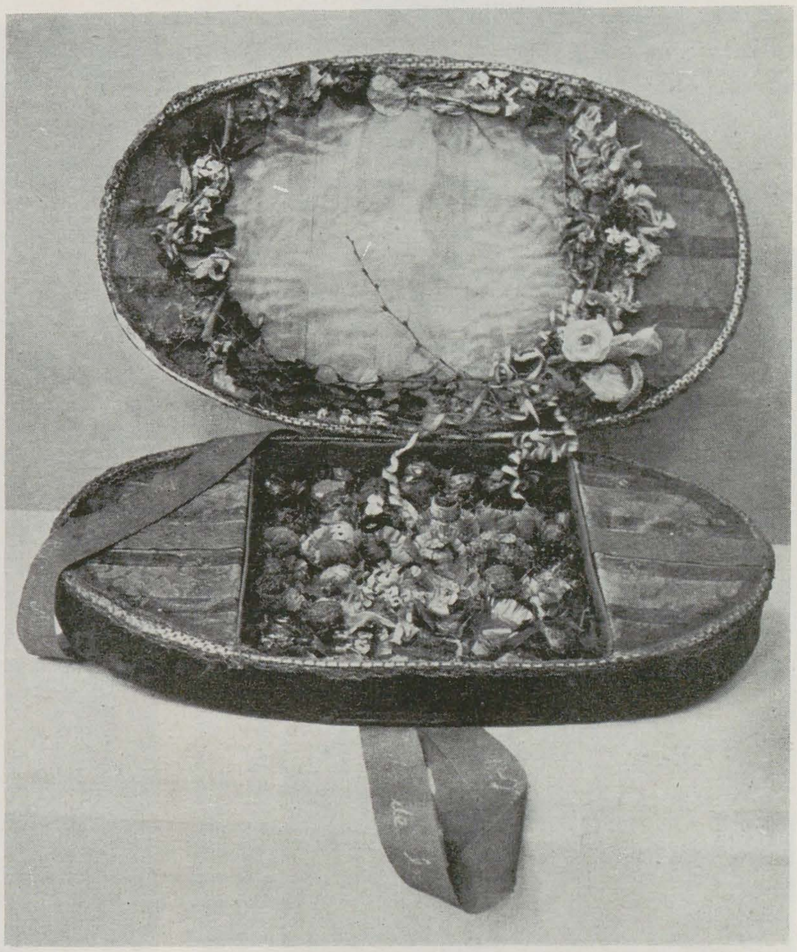
caracter temporar sînt — se știe — mai greu descoperite de pietonul nefamiliarizat cu topologia edificiului. Precipitată și de faptul că la Dalles marea afluență de public de la expoziția republicană nu s-a putut deci consemna și în continuare.
Numai parțial păgubiți — selecția de

1. Aspect din expoziție
2. FLORICA PACEA: Steag, colaj textil

3. MIREILLE SÎMBOTEANU: Păpuși
4. VIORICA MIHĂESCU: Imprimeu stofă

https://biblioteca-digitala.ro

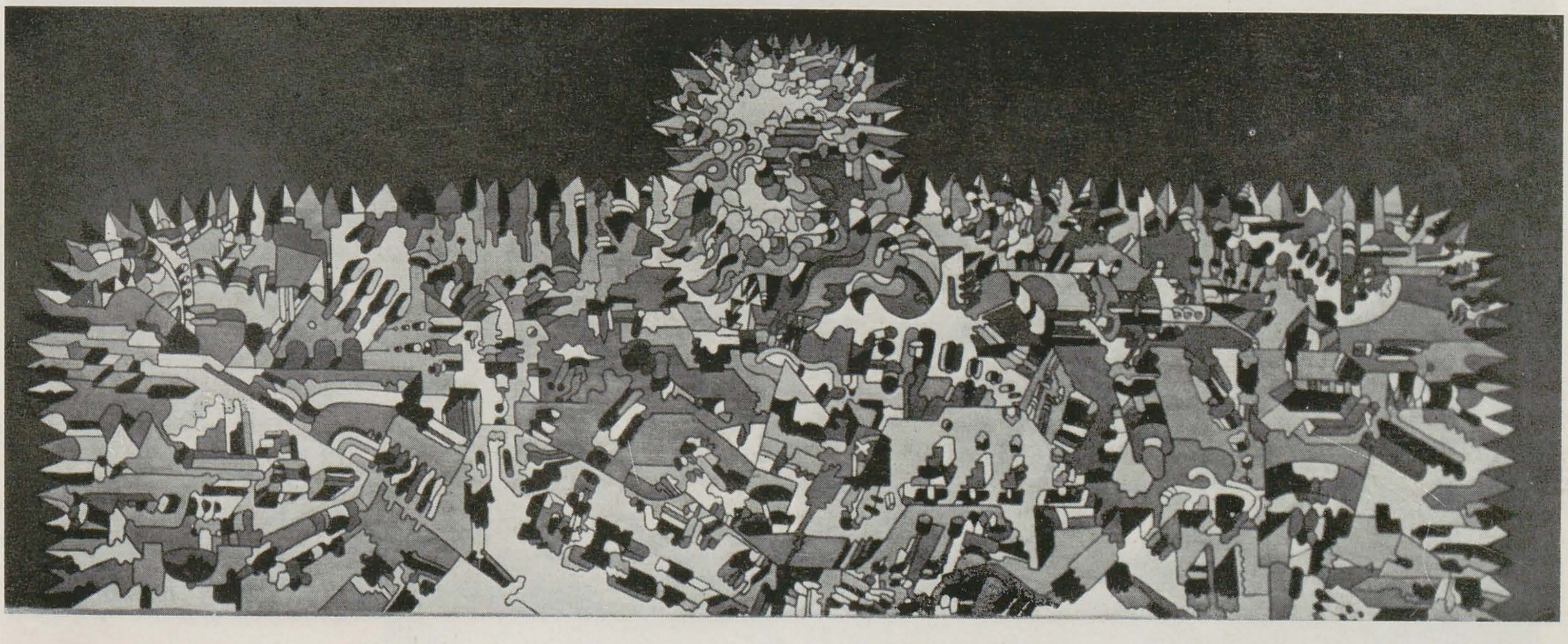




aici conținînd o bună parte din catalogul, (și de această dată lipsă), al precedentei — cei care au ratat municipala mai trebuie să afle și că, într-o lumină insuficientă și inadecvat plantată și în imposibilitate de recul în fața panourilor de dimensiuni mai mari (calitățile acrobatice ale fotografului nostru trebuie din nou apreciate !) lectura pieselor expuse devenea adesea anevoioasă.

Dar, consemnarea acestor avataruri ținînd de tradiția unor locuri comune, e timpul să remarcăm că, o mare parte dintre cei mai valoroși practicieni ai domeniului au onorat expoziția cu « obiecte » a căror simplă trecere în revistă putea să însemne și un prilej de exhaustivă parcurgere a genurilor și tehnicilor, ca și a repertoriului de modalități frecventat astăzi. Fără a intenționa o înscriere polemică e locul să-mi manifest însă o mai veche convingere: aceea că dacă artele decorative și-au cîștigat demult, și în lumea contemporană, un statut de autonomie binemeritat, de o specificitate, lipsită de confuzie a limbajului și aspirațiilor, nu la fel se întîmplă, de prea multe ori, cu adecvarea unghiului de vedere și a discursului critic specializat. Căci, șarmați de exuberanța

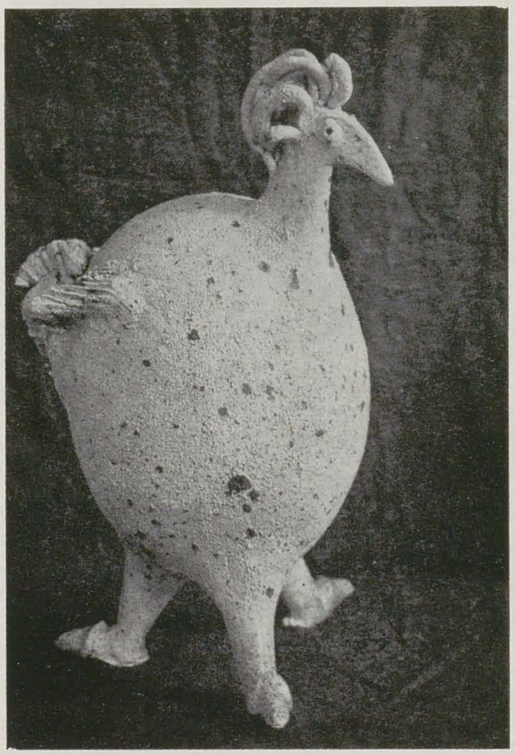
1. *ANCA FLORESCU: Faleză II, imprimeu stofă*
2. *ROXANA TRESTIOREANU : Cutia de bomboane, obiect, colaj*
3. *MARIANA IONAȘCU : Dezlănțuire, haute lisse*
4. *ALEXANDRU VLĂDESCU OLT: Peisaj, tehnică combinată*

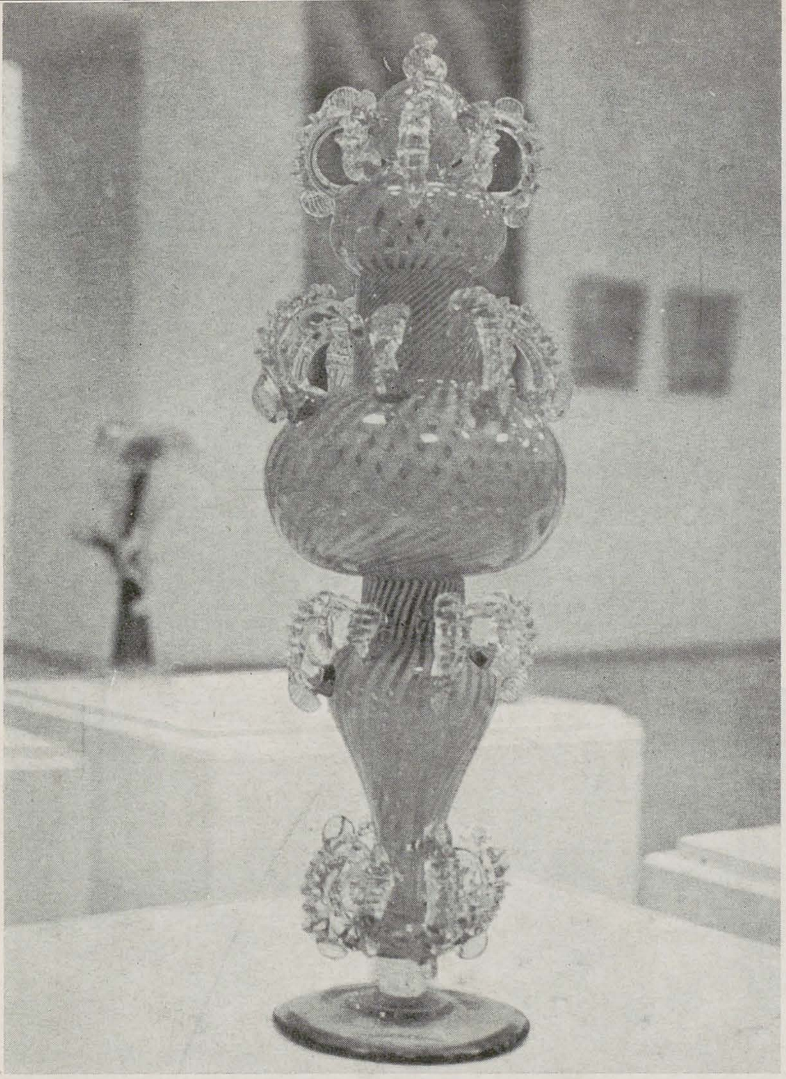


https://biblioteca-digitala.ro

inventiei, de spectacolul convocării « în cadru » a din ce în ce mai multe, mai noi și mai « prețioase » materiale, ca și de performanțele puse la îndemînă de ultramoderne utilaje și tehnologii, mulți dintre cei care frecventează constant cronica artelor decorative nu mai controlează exact dimensiunile teritoriului. Pe de altă parte o anume lipsă de trac în fața imaginii care aici — fie că pleacă de la un pretext util-funcțional, fie că se edifică numai pe canavaua lui — poate fi apropiată ca o realitate nemediată, dă aripi limbajului. Cum vedeam și cu un alt prilej, termenii proprii comentariului sculpturii monumentale, să spunem, sînt aplicați cu nonșalanță unui bibelou sau unui ulcior, despre cutare rochie — care nu mai admite să se numească decît . . . vestimentație ! — se vorbește ca despre un colaj de Braque. Dincolo de acestea, prost mînuit, entuziasmul în cauză instaurează, prin lipsa de control a comparațiilor și enormul epitetelor, confuzie, ducînd la epuizarea acestora prin demonetizare. Căci, cum ar mai putea fi Coloana de la Tîrgu Jiu, de exemplu, dacă alama polisată a unui obiect decorativ de interior este și « monumentală » și « de maximă elevație spirituală » și suită de « forme arhetipale », etc. Inadvertențele sînt însă adesea și de ordin strict tehnologic, împrumutate, în ignorare a recuzitei și a gestului specific, din dicționarul altor discipline ca pictura de șevalet sau cea monumentală.

Nedorind să se înțeleagă, în subtext, că militam pentru vreo ierarhie a disciplinelor nici că asistăm la o insolentă « încălcare de teritoriu », ci dimpotrivă, aplaudînd locul, obiectiv



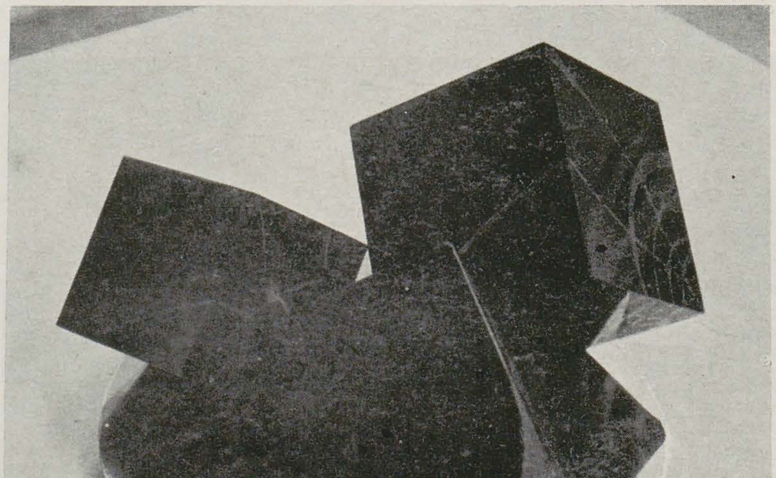


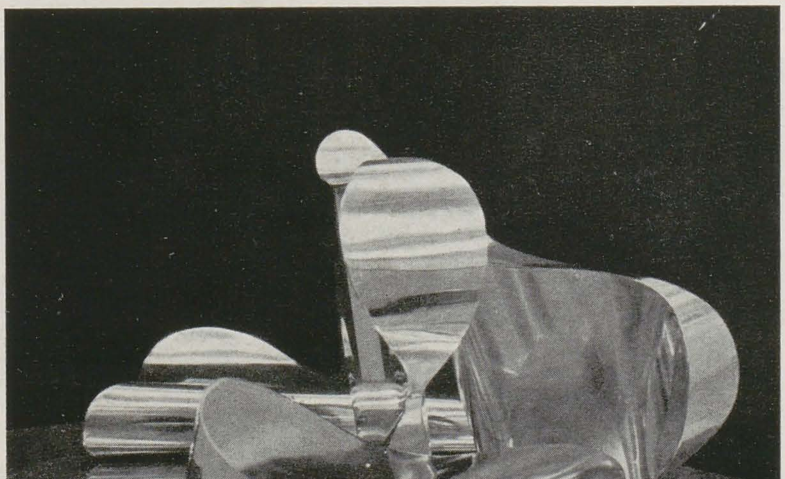
p. 8

1. COSTEL BADEA : Pasăre, gresie,
2. ION CADAR : Vas omagial, sticlă
3. CRISTINA ILIESCU: Drumuri, sticlă
4. NICOLAE MOLDOVEANU : Formă decorativă, metal

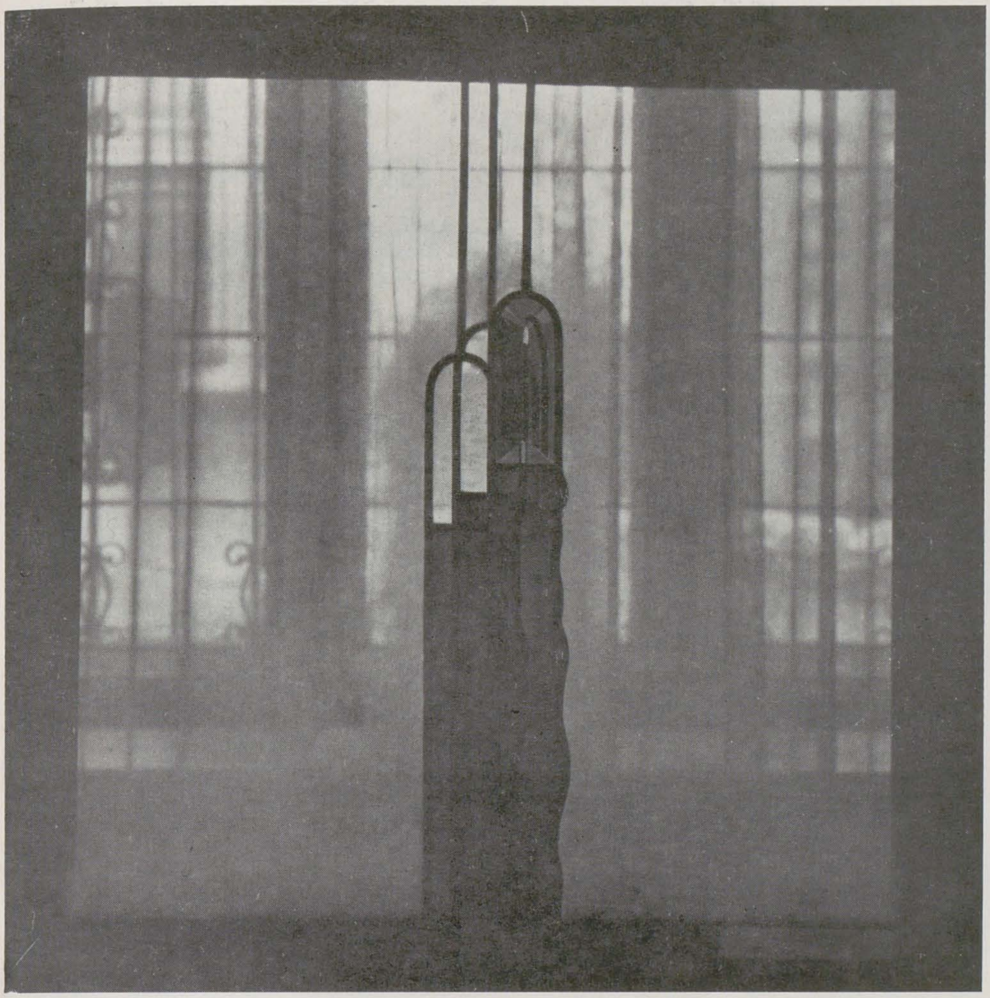
p. 9

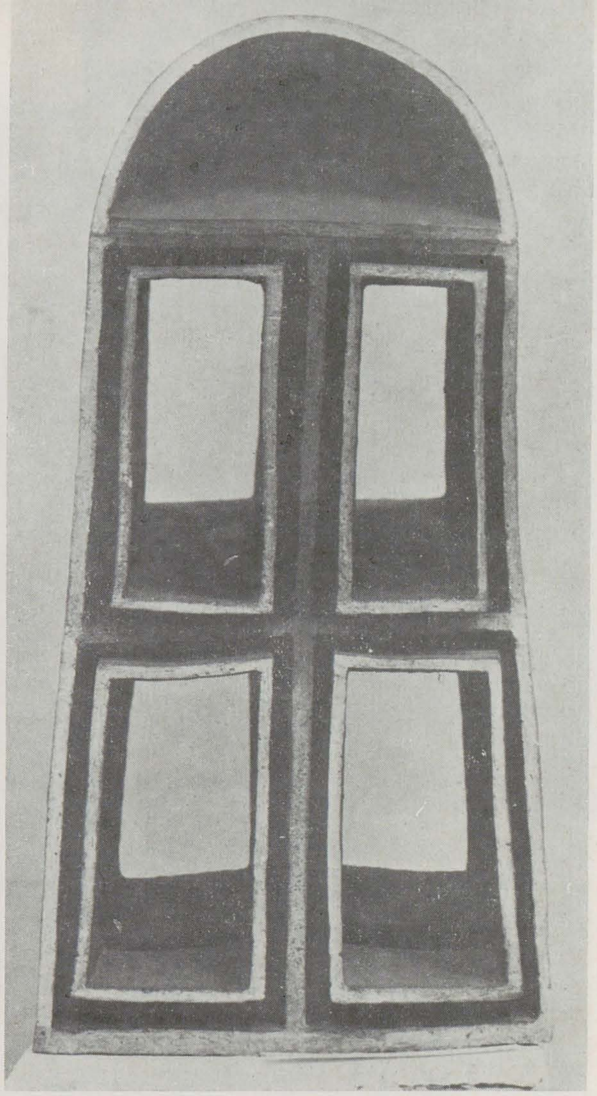
1. RADU POPOVICI: Vitraliu
2. LIVIU RUSSU : Construcție, gresie
3. GHEORGHE FILIONESCU : Oracol, metal





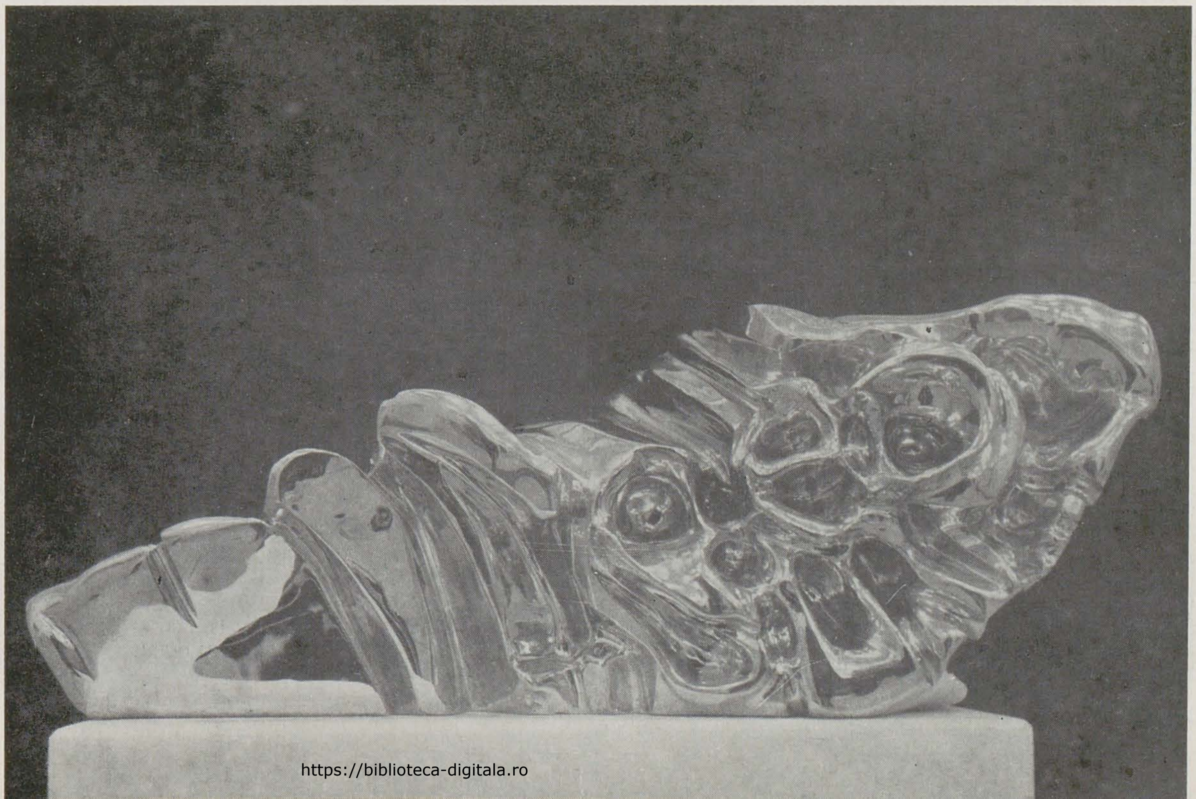
https://biblioteca-digitala.ro



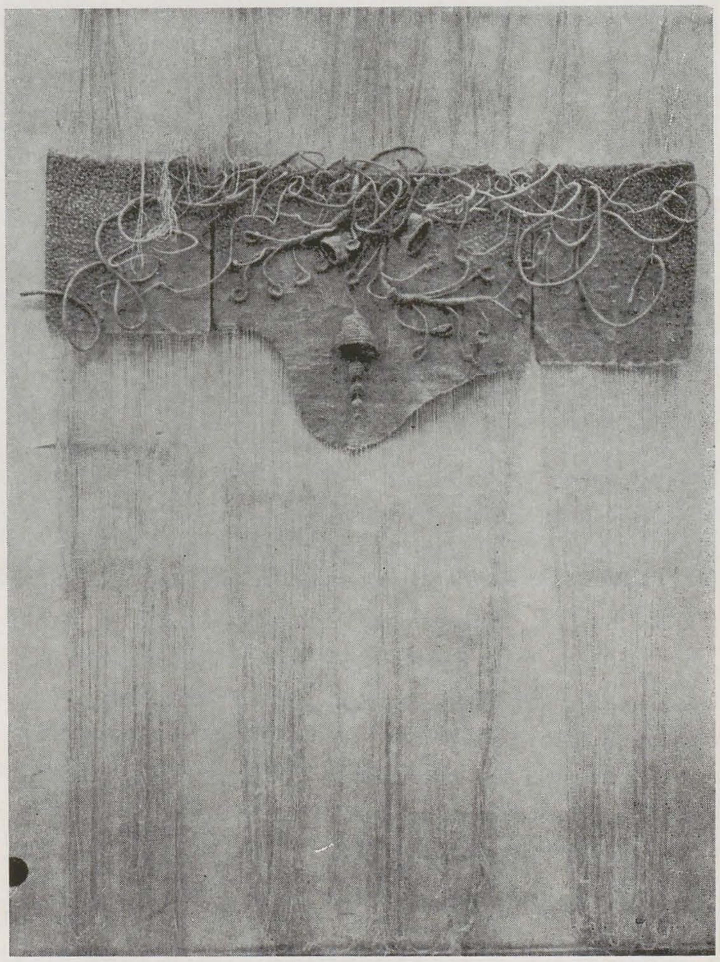


meritat azi, al artelor decorative între cele clasice, considerăm că este vremea ca și ele să aibă parte de o aplecare mai la obiect ca și de o consemnare critică neatașată exclusiv datelor exterioare (atît de importante, de altfel, în dialogul lor cu privitorul). Prin efect contrar, se știe, epuizarea într-o cronică de operetă (de ex.) a conotațiilor posibile pe marginea unui simfonic, nu poate duce decît la minimalizarea genului, altfel onorabil, al acesteia, provocînd insatisfacții protagoniștilor ca și publicului.

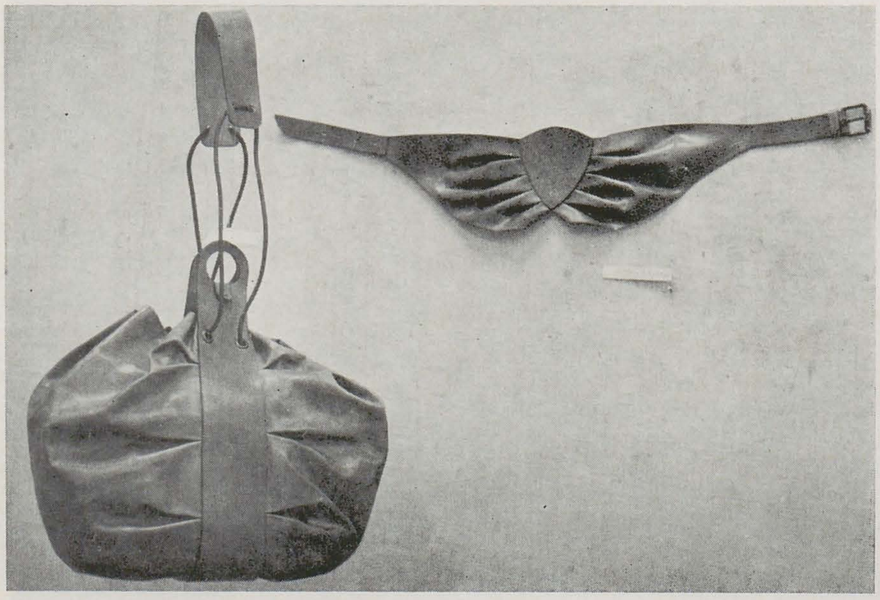
Iată de ce, mărturisindu-mi încă o dată, o invers proporțională cu apetența, dotare în analiza domeniului și nedorind să cad în păcatele posibile mai sus, ceea ce ar fi trebuit să constituie o cronică după tipic se va mărgini la cîteva note cu caracter general ca și la cîteva, evident subiective, sublinieri a unor prezențe. Cum a demonstrat-o și quadrienala de care vorbeam, ca și mai recent inițiatul Tîrg de artă, « decorativele » se bucură azi la noi de un nivel de calitate care întîmpină, cu fruntea sus, exigențele cele mai înalte, bucurîndu-se global de o prestanță rar întîlnită în țări cu o mai îndelungată tradiție a practicii lor culte. Impresia, a fost și acum degajată de ansamblul de pe Calea Victoriei și confirmată și de spectacolul particular al multor piese. Între obiectul misterios romantic și evocator de atmosferă « vieux temps » al *Roxanei Trestioreanu* și humorul neliniștitor, moralizant, al faunei pietrificate în gresii de *Costel Badea*, de la cenzurarea geometrică a sticlei la *Cristina Iliescu*, de pildă, la jocurile imaginînd o urbanitate constituită din piesele, unui « puzzle » tridimensional așezate, în cheie pop, în « Peisajul » lui *Alexandru Vlădescu Olt*, în sfîrșit de la « tentele plate » cu care operează *Anca Florescu* la factura tradițională a haute-lisse-ului *Marianei Ionașcu*, de exemplu, modalități diverse de transcriere și de asemenea diverse, pe genuri, moduri de « inovație ». La fel de bogată, paleta materialelor in-



https://biblioteca-digitala.ro



1. MARIA ANTON POPA: *Rochie, colaj*
2. BENKÓ MRAZEK BERTA : *Ecou, rafie*



3. VIOREL ONIȚĂ: *Poșetă și cordon, piele*

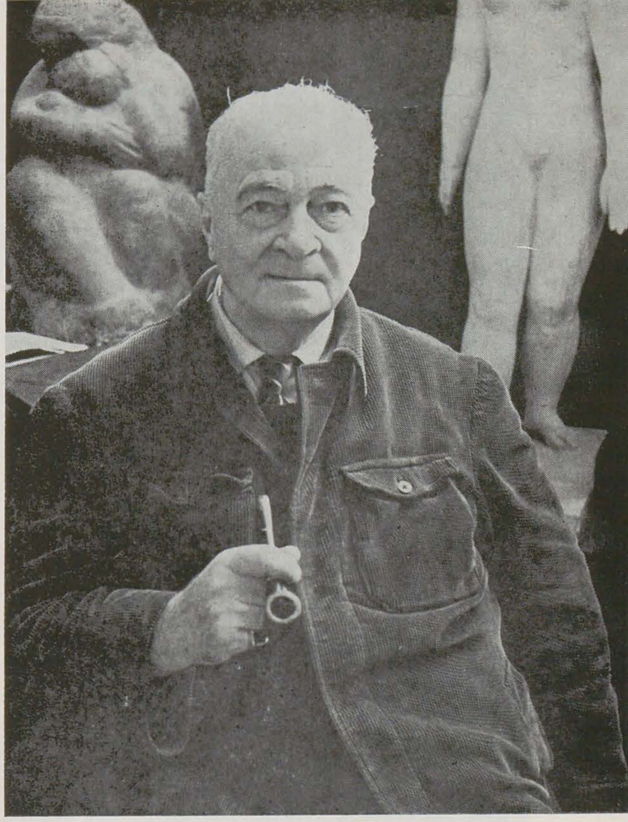
ventariază de la tapiserie, imprimeu și colaj, metal și sticlă, porțelan, faianță și ceramică, pînă la piele și chiar materiale mai puțin recognoscibile de nespecialist. Stilistic, în special în producția celor mai, sau foarte tineri, o deschidere către drumurile pe care umblă, cu capacități diferite de seducție comercială, decorativa modernă. Într-un cuvînt o expoziție-bazar, dar un bazar de bună calitate, adesea chiar de lux. O expoziție care explică încă o dată animația comună tuturor magazinelor Fondului Plastic și care va contribui, sperăm, și la asaltarea galeriilor care nu expun și vînd « vestimentație ».

https://biblioteca-digitala.ro

să ne amintim de cornel medrea

vasile drăguț

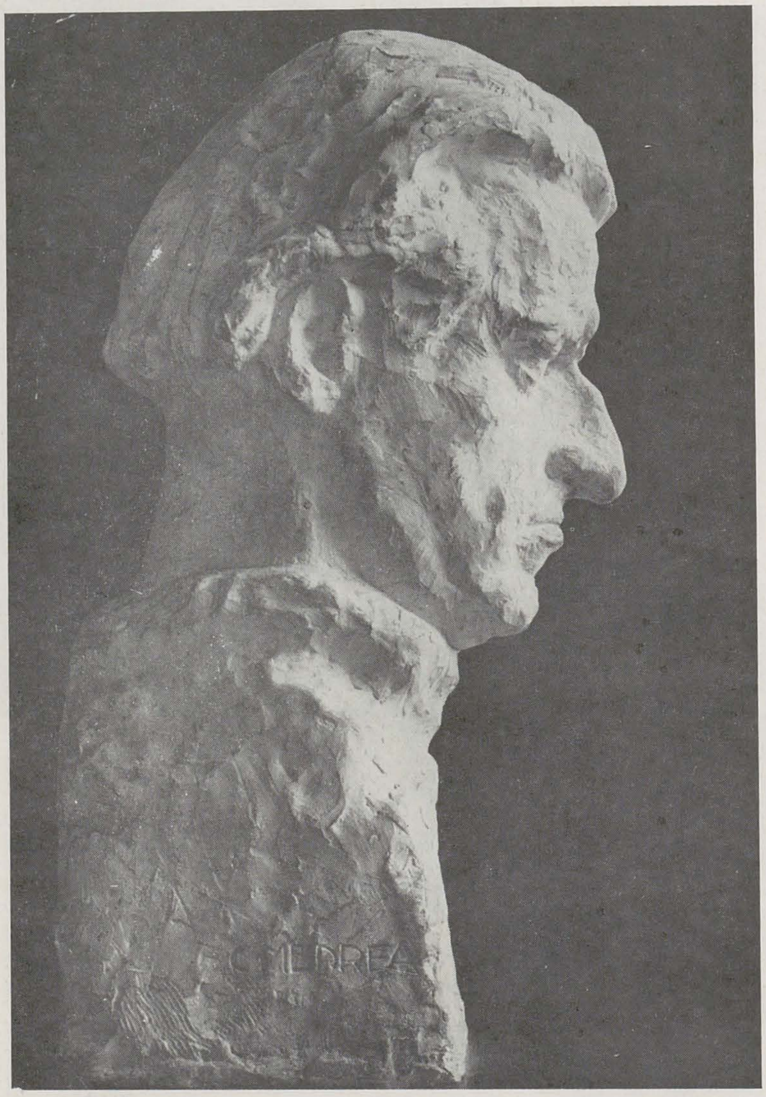
Nu peste multă vreme vom sărbători centenarul sculptorului Cornel Medrea.
Cei trei ani care ne mai despart de momentul aniversar (8 martie 1988) sînt puțini, dar nu insuficienți, pentru a pregăti o temeinică expoziție retrospectivă și un solid studiu monografic capabil să evoce în mod convingător figura acestui mare maestru, neîndoielnic unul dintre cei mai reprezentativi pentru arta română contemporană.

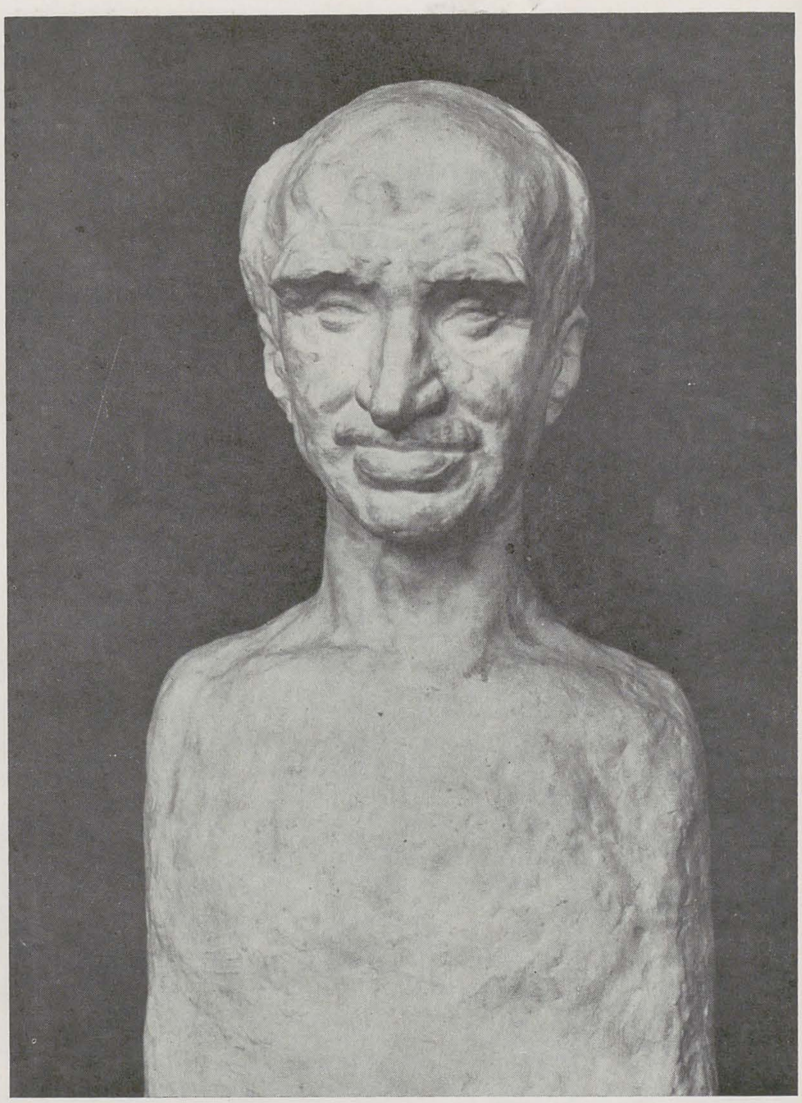


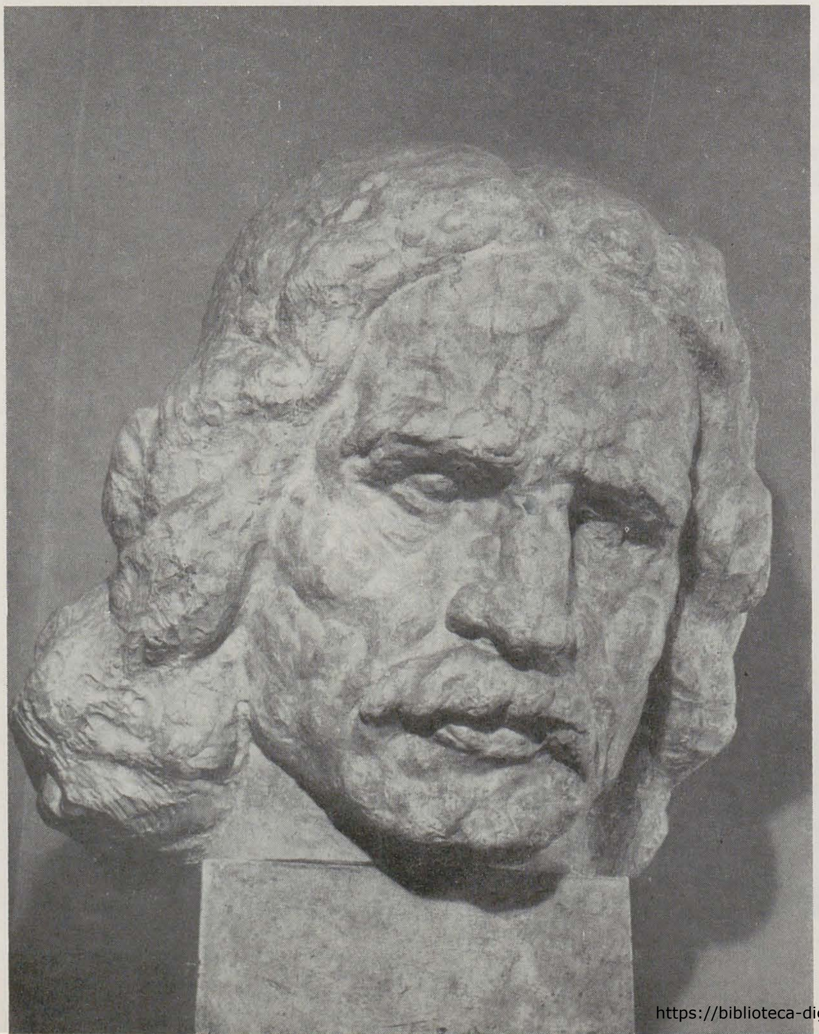
Îi erau proprii calități de excepție. Mai mult decît oricare dintre confrații săi, Medrea știa să « atace » piatra în cioplitură directă, conferind volumelor dezghiocate o generoasă rotunjime și, în același timp, o vibrație expresivă, care, în cazul nudurilor, respira o indicibilă tandrețe. Dar Medrea era, deopotrivă, un admirabil modelator: sub degetele sale pasta de lut se înfiora și se trezea la viață, sensibilitatea suprafețelor lăsînd să se ghicească tăinuite sensuri lăuntrice.
Om întreg și puternic, cu trupul și cu sufletul, Medrea a trăit cu plenitudine trecerea sa prin lume, dar nu a făcut niciodată concesii de calitate și nici nu s-a lăsat antrenat în jocuri care nu i se potriveau. Format ca artist în anii de zbucium din primele decenii ale secolului XX, Medrea a considerat cu interes modificările de atitudine și inovațiile de limbaj care făceau obiectul principalelor manifestări expoziționale europene ale timpului. Dar, în opoziție cu abstracționismul declarat sau cu futurismul, Medrea a optat pentru o sculptură de expresie tradițională — clasică prin rigoarea compozițională, romantică prin tensiunile interioare. Neîndoielnic că la închegarea personalității sale un rol hotărîtor l-au avut anii tineri. Născut în Miercurea Sibiului, Medrea pornea în viață marcat de puternicile tradiții ale Mărginimii, de spiritul patriotic și de conștiința românității, ca și de eficiența pragmatică a semenilor săi. La Școala de arte și meserii din Zlatna (1905—1908) el a învățat odată mai mult să prețuiască meșteșugul, dragostea pentru lucrul bine făcut fiind consolidate în Școala superioară de arte decorative din Budapesta (1908—1912) unde l-a avut ca principal dascăl pe sculptorul Sigeti Miklos, de asemenea în atelierul sculptorului monumentalist Zala György. Dacă bustul poetului George Coșbuc, realizat la Sibiu, în 1914, poate fi considerat ca debutul său public, adevărata « prefață » a activității sale, opera în care pot fi recunoscute calitățile definitorii de mai tîrziu este mica lucrare intitulată *Refugiata* (1917). Modelată în lut și turnată în ghips, această

1. Desen
2. Artistul în atelier

https://biblioteca-digitala.ro







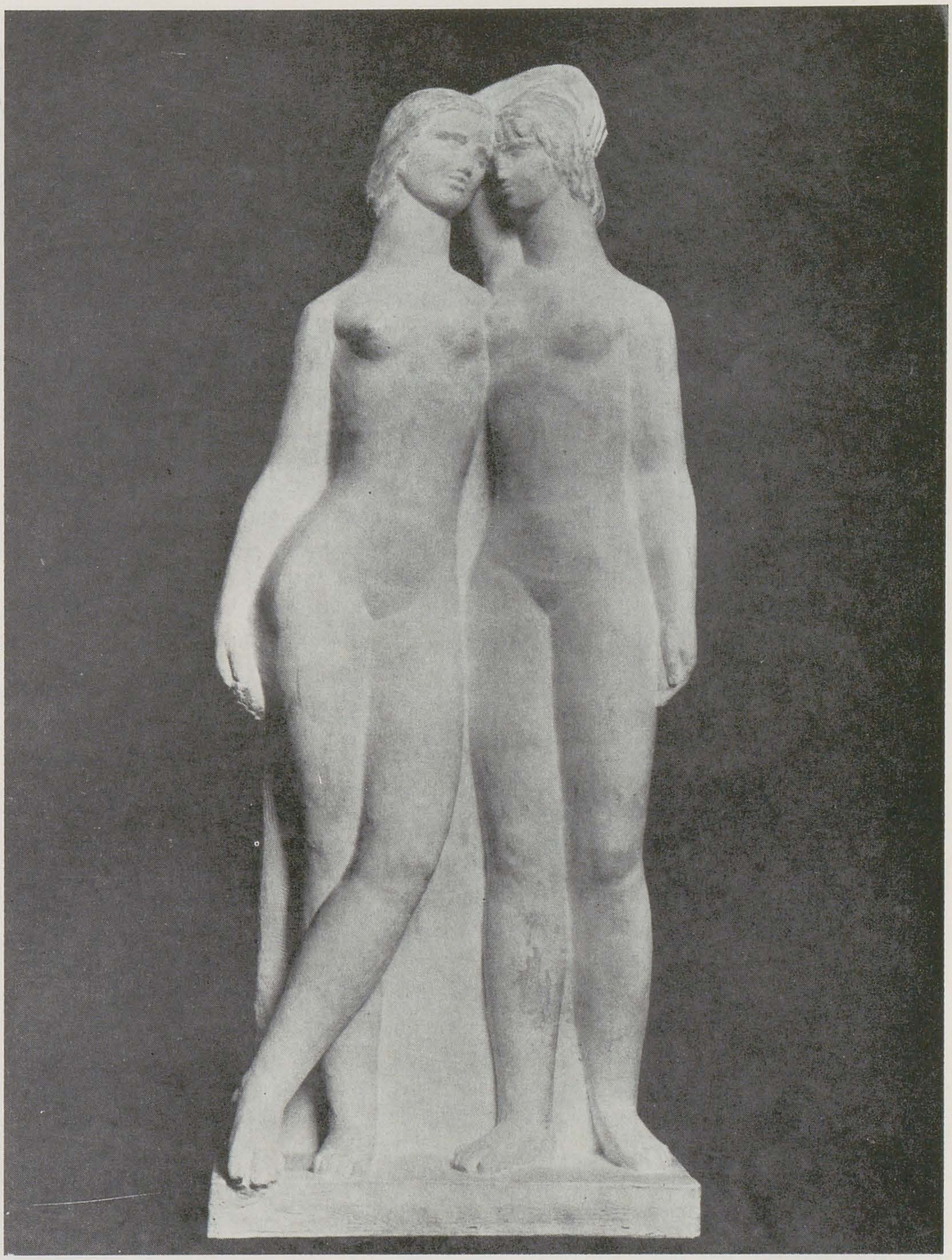
p. 12
1. Corneliu Baba, gips
2. Dimitrie Cuclin, gips
3. Gheorghe Lazăr, gips

statuetă a fost executată în condițiile grele ale frontului din Moldova, din timpul primului război mondial. În pofida dimensiunilor reduse, lucrarea impresionează prin veridic și prin monumentalitate, constituindu-se într-un convingător însemn al suferinței și luptei pentru viață. Dragostea de om se traduce, între altele, și prin respectarea prezenței sale fizice, căci asemenea sculptorilor din antichitate, Medrea vedea în frumusețea fizică un fapt de demnitate umană și de armonie spirituală.

În acest sens stau mărturie numeroasele nuduri de femei pe care le-a desenat, pe care le-a modelat în relief sau în ronde-bosse, sau pe care le-a cioplit direct în piatră. Frumusețea pe care a prețuit-o Medrea nu are nimic convențional, nimic manierist. Viguroase și sincere în nuditatea lor de fâpturi ale naturii, femeile pe care le-a sculptat fac sensibilă o nestrămutată încredere în viață și poate tocmai de aceea motivul modernității este atît de frecvent în opera sa. Tipul de frumusețe feminină pe care îl omagiază Medrea este cel țărănesc, cu sfioșenii, cu puritate, dar și cu putere, toate aceste calități fiind admirabil sugerate de formele rotunde dar virtuoase, de modeleul discret al suprafețelor. Adevărat virtuoz al modeleului, Medrea a practicat mult desenul acuarelat și relieful, stabilind — așa cum observa cîndva Tudor Vianu — un compromis între sculptură și pictură.

p. 13
1. Ghimpele, marmoră
2. Tinerețe, gips

https://biblioteca-digitala.ro



De cîte ori trec pe șoseaua Kisselef, privirile îmi sînt atrase de bustul lui Delavrancea, adevărată furtună temperamentală zăgăzuită în pictură, sau de bustul poetului Ovidiu a cărui mască tragică cu ecouri antice se potrivește atît de bine cu ceea ce poate gîndi cititorul despre nefericitul autor al *Tristia* — ei. Trimiterea la cele două lucrări oferă prilejul pentru a vorbi despre arta portretului la Medrea. Lunga serie de portrete — în special oameni de cultură *(Gh. Lazăr, Michelangelo, Mihai Jora, Corneliu Baba, Paul Constantinescu* etc.) — impresionează prin diversitatea modurilor de tratare, în directă legătură cu necesitatea unor evocări cît mai convingătoare. Subtila «lectură» a personalităților culturale demonstrează sensibilitatea pe care Medrea o avea pentru valorile spirituale și pentru făuritorii lor, fiecare portret modelat de el constituindu-se într-un comentariu cu valoare de referință, capabil să pună în umbră documentele autentice. Pe scriitorul Barbu Ștefănescu Delavrancea îl cunoaștem foarte bine din fotografii, dar portretul creat de Medrea este mai «adevărat», făcînd prezentă personalitatea vulcanică a scriitorului-tribun.

Vocația de portretist și irepresibila vigoare a sculptorului monumentalist s-au îngemănat de mai multe ori în opera lui Medrea, dar momentul de excepție care avea să dea naștere celei mai frumoase statui de for public din țara noastră avea să vină în 1932, odată cu turnarea în bronz a *Părintelui Lucaci.* «Leul din Sișesti», cum a fost supranumit neînfricatul luptător pentru unirea tuturor românilor, nu putea găsi un portretist mai bun, un sculptor capabil să inculce formelor de bronz o tensiune perpetuă, pe măsura temperamentului și eroismului său. Un popas la Satu Mare se justifică oricînd, fie și numai pentru a saluta cu respectul cuvenit această capodoperă în a cărei materie, doar aparent inertă, s-au întîlnit două mari personalități: luptătorul pentru libertatea neamului său și artistul însuflețitor de forme.

Desigur, vorbindu-se despre Medrea sînt nu puține lucruri de spus: despre monumentul 1907, despre reliefurile cu temă istorică, despre compozițiile cu una sau mai multe figuri. Nu ne-am propus însă o schiță monografică ci, mai degrabă, un pretext de omagiere. Confruntat cu zvîrcolirile artistice ale secolului său, Cornel Medrea a știut să fie consecvent cu propriul său crez, făurind o operă pe cît de originală, pe atît de valoroasă și reprezentativă pentru sine și pentru arta românească în general. Lipsa de contact pînă destul de tîrziu — cînd se afla deja la maturitate — cu școala Parisului nu l-a împiedicat să descopere cu mijloacele proprii un anume tip de modeleu impresionist, care nu are nimic de a face cu sculptura lui Rodin, sau un anume tip de compoziție care îl poate aminti pe Maillol. Un anume duh expresionist poate fi, de asemenea, recunoscut, dar el este consubstanțial epocii și nu poate fi explicat printr-un simplu act de preluare. Artist complex și profund, Cornel Medrea merită mult mai mult decît o evocare; opera lui se cere cunoscută și prețuită în rîndul valorilor de prestigiu și de inimă ale artei românești.

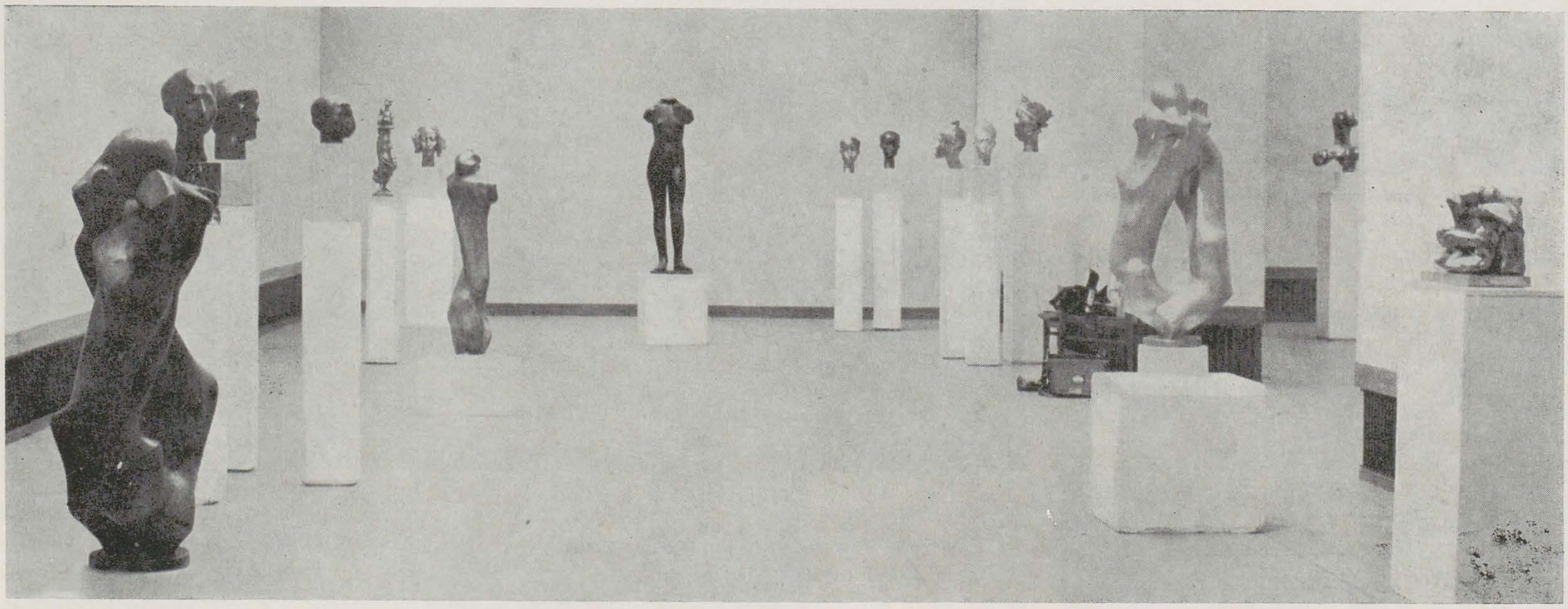
https://biblioteca-digitala.ro

iulia oniță

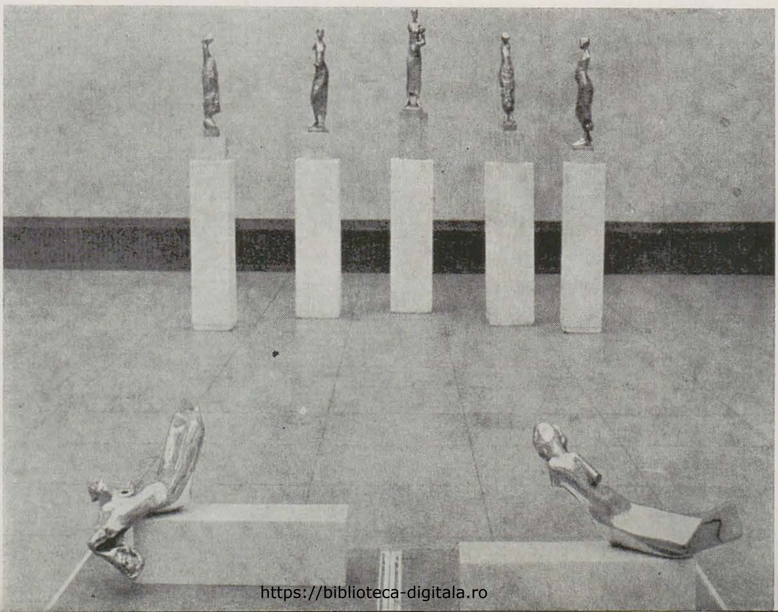
ion frunzetti

Pentru un om născut în 1922, o expoziție ca aceea organizată Iuliei Oniță la Dalles în iarna 1984—85 poate apărea, la peste 60 de ani, ca o retrospectivă ori ca un bilanț, decisiv. E de fapt doar un popas pentru rememorarea « fazelor » cîte s-au conturat într-o viață din certe zbuciume și probabile alinturi de sine (dac-au fost); și răstimp pentru tragerea sufletului și umplerea pieptului înainte de efortul viitor; căci unui artist cu chemare, al șaptelea deceniu de existență fizică, — abia al 5-lea de existență culturală — nu-i este (cum obișnuia să spună practic mult mai consumați de timpul social, de cel familiar, citadin, și chiar aritmetic, decît extrem-orientalii, contemporani, pe tot parcursul vieții fiecăruia, cu veșnicia, și luînd « evenimentele » istoriei personale drept simple « accidente », incapabile să și corodeze substanța perenă a entității insului.

Moldoveanca aceasta din nord, din Dorohoi, născută Iulia Moravschi (căsătorită cu ardelanul Oniță), beneficiază, temperamental prea puțin, de statutul consîngenilor ei: teritoriile lui « las' că și mîini-i dzî » . . . « că doar nu dau turșii », izvodesc însă, din trama de orientalitate endemic « *nicevo* »-istă, și cîte-un agitat om de vocație cu sentimentul acut al timpului care trece inexorabil și nu poate fi lăsat nefolosit nici o secundă. Iulia Oniță este dintre aceste făpturi fragile, nervoase și rapid-pendulatorii, în care vibrează, cu sunet ca de țiuit de țînțar isterizat, unda rapidă de înaltă frecvență a unei necurmate trezii. O ființă activă neîntrerupt, din care circa 24.000 de zile cîte se scurg pînă la vîrsta pe care-o-mplinește mîini-poimîni, n-a dormit artistic și fizic nici un sfert, sau cînd și-a permis să adoarmă și-a continuat în somn activitatea, pregătindu-și creația viitoare încă înainte ca forma ei să devină cerebrală subconștient. Închinată artei de la 19 ani, ea are un « palmares » de invidiat, dar care, ca orice palmares, nu e decît orientativ: bun pentru a figura în catalogul expoziției, drept, sau în loc de introducere. Dar datele biografiei exterioare nu ne fac decît în foarte mică măsură să înțelegem esența operei unui artist, nu ne dau măsura marilor transformări alchimice petrecute în *atanorul* lor lăuntric, unde « prima materia », cea dată de ereditate și de legile numerelor mari pe care se întemeiază fericitul hazard biopsihologic al nașterii unui ales al muzelor, este rînd pe rînd trecută prin cîte un « magisterium », cum este cel al transformării oricărui metal brut într-unul nobil, pînă la decantarea aurului pur al spiritului, trăit orb în subsolul personalității cîtă vreme nu l-a ars lamura violetă a incendiului de sine. Nimic din toată această biografie externă nu e definitoriu, decît poate întîlnirea cu maestrul. Și pentru moldoveanca nerăbdătoare și iute care-i Iulia Oniță, spiritul aparent calm, de vulcan adormit, al lui Ion Irimescu, de sub răzoarele verzi ale conului de crater al căruia izbucnesc, arareori dar năvalnic, clocote din adîncuri ce dovedesc că « adormirea » era de fapt *pîndă*, în urmărirea vînatului de preț care e pentru artist propriul său Eu, descătușat de contingent și de convenții, a fost catalizatorul unor procese de transsubstanțiere lăuntrică, fără de care greu am fi putut avea azi norocul să-i receptăm cu uimire opera. Spun: « cu uimire », pentru că nimic din ce produce femeia aceasta mare, puțintică la trup nu seamănă cu ea, cu fizicul ei, cu comportamentul ei. Opera sculptoriței acesteia este un miracol de autoșlefuire subconștient operată, cu dureri și ruperi lăuntrice ca ale capului lui Zeus, pînă nu l-a eliberat de gestarea Athenei barosul brutal al lui Hephaistos-Vulcan. Sala Dalles a



Hokusai) decît răgazul luării de avînt către salt, spre noua și definitiva sa ipostază: cea cu care va rămîne peste veacuri, despănușat de contingențe și scuturat de scoriile avatarurilor trecute. Să-ți arzi operele, chiar și schițele lor, produse pînă la vîrsta celui de-al șaptelea deceniu — propovăduia « bătrînul nebun după desen », geniul nordului oriental, parcă, dar cum în insulele arhipeleagului nipon longevitatea este mai la ea acasă și deceniul șapte ia, de obicei, locul vîrstei de mijloc, exhortația nu poate fi luată chiar în serios de către europenii,



expus 50 de opere. Fiecare era o lume. N-am să vorbesc de monumentele, ca proiectul (realizat la Turnu-Severin) de memorial al eroilor gărzilor patriotice. Fiecare trecător pe lîngă masiva lui, autoritară massă adosată bilateral unui pilon, dacă nu e doar un *turist* fără stare-pe-loc, al spiritului, va simți registrul afectiv de unde izvorăște o asemenea viziune, citat explicit din toate monumentele pe care convenția receptării eroismului ca supradimensionare a cotidianului le-a implantat peste tot pe pămînt, acolo unde cotidianul se miră el

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

iulia oniță

însuși, autoînduioșat de măreția sa eclipsată de clipele terne și banale ale train-train-ului de la secundă la minut, la oră, la zi, la lună și la an, se uimește singur — ziceam — de ceea ce află că ar fi să-i fie definiția reală, de mult uitată sub lichenii măruntirii simțului de sine al trunchiului, care afectează ramurile parazitate și coroana arborelui ce sîntem, năpădită de vîsc. Dar monumentul memorial e monument ca să extragă planurile mari ale massei unui volum care să ne glorifice propria-ne prezență sub soare și să ni le readucă sub ochi și în minte, și e memorial ca să ne ajute să nu ne uităm pe noi înșine, să ne reamintească dimensiunile ideale la care am aspirat cîndva să ne creștem ființa. Iulia Oniță a servit bine aceste țeluri, dar ea n-ar rămîne în istoria artei mai mult decît alți « făcători de monumente », dacă n-ar avea o producție de atelier care să dubleze această latură a activității ei. Lucrările care au populat două din sălile fundației « Dalles » sub afișul ei, nu-s decît foarte arareori mai mari de un metru înălțime. Structura lor este însă de o extrem de sintetică factură, de o complexitate subiacentă simplității aparente, care le face prețul. Mintea de biolog și anthropolog a lui Teilhard de Chardin ne-a impus revelația faptului că în natură, de la sistem galactic la atom și electron, « dimensiunea diagonală », cea a cu atît mai puternicei sintetizări a elementelor simple componente, cu cît ființa e mai infimă, este cea care-i stabilește viabilitatea. La sculptorița noastră, alegerea unor proporționări cu atît mai perfecte cu cît opera se recuză, prin subdimensionarea ei, de la orice tapaj ce s-ar obține datorită volumului de materie ce-i dă corporalitate, și opera e cu atît mai automărturisitoare cu cît nu spațiul pe care-l ocupă e pus să vocifereze, ci vorbește însăși modesta ei retranșare într-un colț al restului existenței, unde pare să vrea să treacă nevăzută. Față de tendințele de dinosaurizare a monumentelor, monumentalitatea căutată de Iulia Oniță este cea a structurilor florale stranii, asimetrice cu nonșalanță și grație, neostentativ discordante, cum sînt orhideele printre campionii înfloririlor vegetale. Evident că închinătorii florilor masive, ca bujorii baroci sau mărgăritele, perfect obediente legilor radiației geometrice, n-au cum gusta nici măcar profilul de portret prognat nefertitic al unei labiate ca « guraleului » sau « floarea de urît », dară mite o fantastic-inutilă orhidee, care nici nu face păstăi, nici nu dă drupe ori bace de dulceață. Între sculpturile portretistice sau pseudo-portretistice ale Iuliei Oniță și monumentalele calupuri de materie mută ce se văd adeseori în expoziții, este același raport ca între busturile cu diametrul diagonal vertex-bărbie al capetelor exagerat în spiritul școalei de la Tel-el-Amarna a subtilului faraon monoteist Amenhotep al IV-lea, și coloși ca acel de la Rhodos, ciopliți în mare, nedesprinși încă din blocul materiei care i-a gestat, și corodați de atmosferă pînă la a li se șterge orice modelaj. Valorile plastice ale sculpturii Iuliei Oniță sînt valorile modelajului, centrifug cu măsură și digitație mozartiană, centripet cu moderație de arhitect-lucid, care-și vrea construcția locuibilă și cu spiritul, cum e Johann Sebastian. Aș vrea să nu rămînă în echivoc afirmația : sculptura româneascâ a cunoscut mai multe faze de predominanță a modelajului centrifug, de-a lungul evoluției ei. Și Valbudea, romanticul, e fața de clasicul Ion Georgescu, un modelator baroc, și Paciurea, simbolistul himerelor, scrise-n aer ca jeturile de havuz cu lumină, este adept al colaborării suprafețelor modelate cu atmosfera transparentă care face volumele ușoare, levitatorii, fața de ponderea telurlcului la anumite faze din Brâncuși, cum e cea a « Cuminţeniei pămîntului » și « Rugăciunii », ori cea a « Ledei » și lui « Narcis ».

La sculptorița de care vorbim, subiectul plastic se constituie din constrastul dintre maxima concentrare a materiei strînse în jurul axelor figurii cu parcimonie, pe de o parte, și extrema permeabilitate la atacurile luminii, ambientale ori direcționate, a suprafețelor, polizate cu sîrg și cu dragoste. Nu numai în portretele imaginare de domnițe încoronate ori în Maria de Mangop, Ana Ipătescu mai mult sau mai puțin justificat denominate cu nume proprii în vreun fel, dar chiar în « torsuri » (unul dintre ele, « Pro memoria », vine din « Durerea » lui Paciurea direct, cu o tentă de ajurnare a metodei de impostare în spațiu trecută prin veacul XX tîrziu), sau în compoziții (« Magna mater », « In memoriam », « Cuplu » — acesta din urmă foarte Henry Moore-esc), ori în simple « studii » (de anatomie), expresivitatea sculpturii e așteptată de la acest binom : contractare fizică a materiei extrem de sintetic strînsă în jurul axelor ei și dilatare aparentă, a aspectului vizual al operei, prin prelungirea în spațiu a formei, datorită modelajului centrifug, extrem de puternic cooperant cu aerul și lumina, considerate, ele însele, elemente cu rol structiv în efectul general-vizualo-tactil-motrice al operei asupra privitorului — și asta dă cheia straniei magii ce se degajă din lucrările Iuliei Oniță — un muzician al spațiilor fuzionate, cel pozitiv, volumul, radiind în atmosferă, cel negativ, receptacolul volumului, spațiul aerian, interstițiindu-se în golurile cu pauze de materie și umbre adînci, expresive între luciri, ale corpurilor. Impresia de fragil și de imponderabil este endemică (cu excepția « bocitoarelor ») și chiar simbolurile telurice, ca « Magna Mater », venera preistorică steatopigă de tip Willendorf sau Lespugues, se efilează și se spiritualizează. De unde vine sufletul acesta al nevăzutului, ce face să fie miruite cu un iz de sacralitate (citește : « de prezență noumenală ») operele Iuliei Oniță? Vorba lui Teilhard de Chardin : din dimensiunea diagonală a maximei sinteze posibile pe minimum de suprafață și de volum. Doar o portretistă ca regretata Milița Petrașcu a mai avut acest har și dar : de a-și face radioactive operele, prin complexitatea subiacentă simplificărilor. De asta « retrospectiva » Iuliei Oniță, care de fapt nici nu e o retrospectivă cu adevărat, ci doar o expoziție de bilanț al ultimei faze a artistei, este una de consacrare absolută. Așteptăm opera deceniilor viitoare ale artistei.

p. 14
1, 2. Ansambluri din expoziție

p. 15
1. Ana Ipătescu, bronz
2, 3, 4. Portrete, bronz

p. 16
Portret, bronz

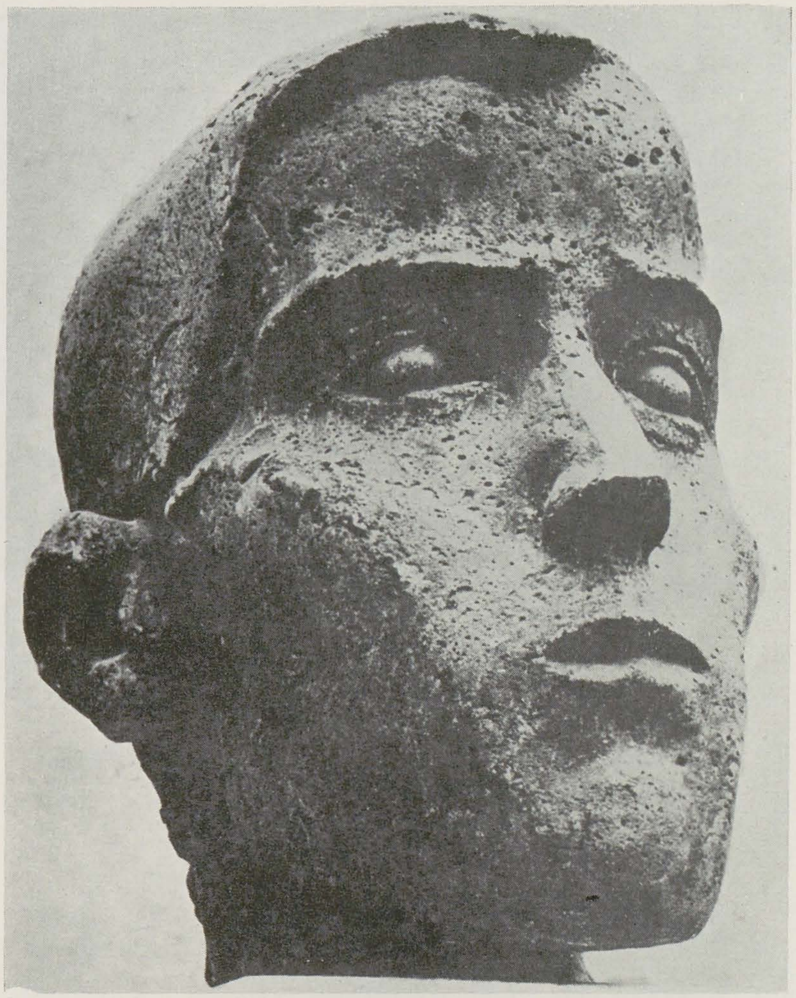
https://biblioteca-digitala.ro

paul vasilescu

p. frâncu

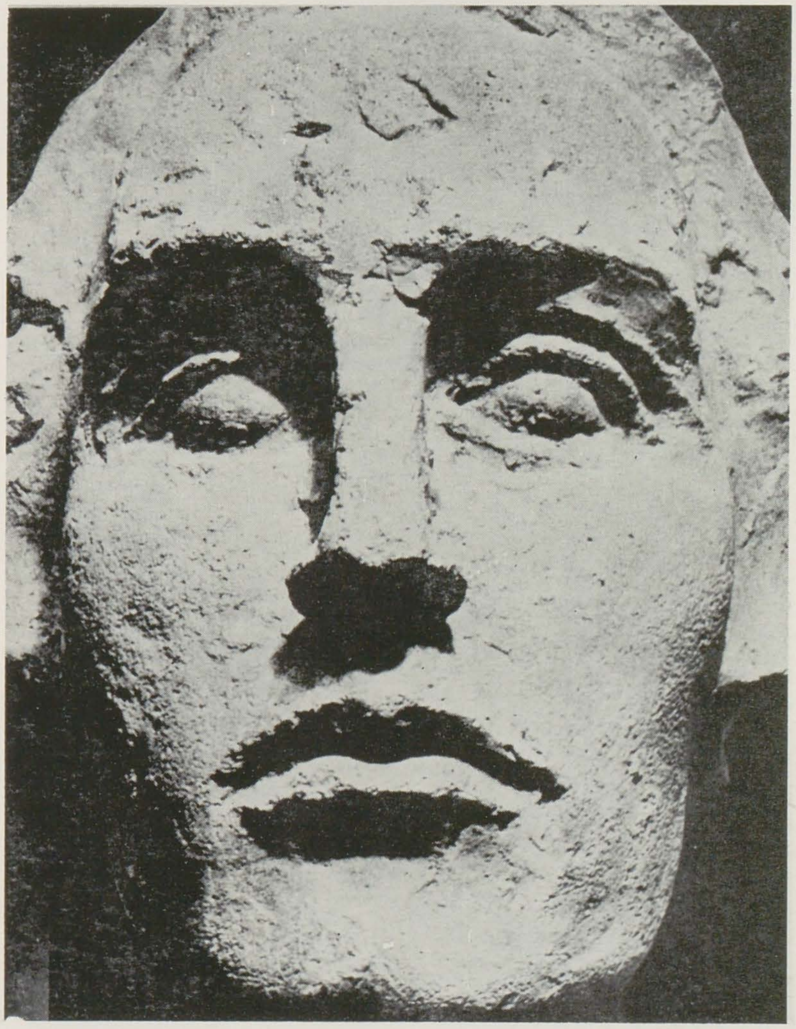
La nici cincizeci de ani, *Paul Vasilescu* înseamnă în sculptura noastră un reper deja clasic, o instanță model. Profesor, și ani de zile în conducerea uniunii, generos fără rezerve și prejudecăți și consecvent protector al tineretului, el constituie totodată un exemplu de echilibru și pilduitoare imunitate la toxinele orgoliilor produse adesea de succesul unei cariere artistice de excepție.
Precoce, dar nu și prematur maturizat — după cum o mărturisesc de altfel și trăsăturile măștii sale — sculptorul a făcut, încă din anii debutului, figură de monah al unei confesiuni în care, de asemenea, se vor fi mărturisit înaintași ca Paciurea și Anghel, dar nu și patriarhul altarului heterodox de la Tîrgu Jiu. O ascendență stabilită prin opțiune, dar și determinată de datele unor apropieri temperamentale. Astfel, ferecat asemeni visătorului Himerelor, într-o implacabilă armură de tăcere, el va învăța din lecția de la Pasărea despre sculpturalitatea emoției și despre mecanica arhitecturilor verticale ale spiritului. Senzual cu măsură și cumpănind ascetic mărimile optime, el va găsi însă prea elementară încărcarea hiperpozitivă și carnalitatea modelajului lui Medrea și, cum vedem, silențios la rîndu-i ca o lebădă, va accepta mai greu sonoritățile discursului baroc al virilității de silen a lui Ladea. În același timp, va intui exact limitele sociologismului vulgar propovăduit de dascălii de «realism» ai anilor de studii, mitridatizîndu-se cu măsura specifică personajului. Înzestrat cu un acut simț de observație și de *înțelegere* a formei, cu o ieșită din comun capacitate de decodificare în scală tactilă a sintezelor vizuale, Paul Vasilescu nu va întîrzia să-și inventeze un sistem personal de soluții, alfabet cu caractere (aparent) clasice, în fond de o modernă și inconformă temeritate aplicată principiilor și secțiunilor de aur ale formei. Portretul, amorsat de tensiuni interioare, al unui coleg, ca și cele ale unor seniori ai culturii și istoriei naționale, ni se vor adresa cu o nouă, proaspătă și tranșantă expresivitate, emaciate de temperatura gîndului și însuflețite de viziuni. Nu expresii limită, psihologii paroxistice, de tip expresionist, ci o sculpturalizare a energiilor care tonifică forma, (epidermă, carnație și structuri osoase fiind topite în creuzetul unei unice materialități), vor fi aceste chipuri în care adesea prozaice materiale intermediare și ternul lor dialog cu lumina vor căpăta, prin savante procedee de modelaj, netități și sclipiri cristaline. Saturat de tensiune nervoasă, tactilizat parcă, spațiul lor de incintă va deveni miraculos prezent: degetele de fum ale lui Mircea cel bătrîn se odihnesc parcă pe un toiag de aer, cu fularul zbătîndu-se aripă din omoplat, Andreescu aspiră cu ochii lumina, zăvorînd-o ca pe un balsam între pieptii înguști ai redingotei, elocvența revoluționară a Bălcescului își sună vocea stinsă de suferinți.
Concentrată în planuri de sinteză, suprafața convoacă în «accidente» subtil și judicios deliberate întîmplări parcă geologice, menite prin efectul optic al contrastului să «agațe» lumina, menținînd în cote pozitive orice contraformă. Recuzita obligatorie a statuarei de evocare istorică, draperie, obiect sau detaliu de costum, se va transfigura sculptural la rîndu-i, într-o, consubstanțială cu întregul, materialitate, înnobilîndu-se.
Inconfundabilă și dialectic capabilă de o perpetuă diversificare, inovînd și soluționînd într-un registru tematic în care mișcările violent spectaculoase pot lesne contraveni, la marginea grotescului și impietății, sculptura «domnului Paul», cum i se spune printre cei ce l-au avut sau și l-au dorit numai, profesor, nu va întîrzia să facă și la figurat «școală», marcînd cu amprenta sa exterioară uneori, alteori împrumutînd chiar modul de distribuție spațială. Mai mult chiar, rezolvări specifice numai modelajului au fost transferate tăieturii directe în piatră sau lemn, devenind «la o a doua sau a treia mînă» în producțiile, să le spunem antropogene, ale unor confrați de dată mai recentă, un fel de citat al citatului.
Autor de *sculptură de oameni*, Paul Vasilescu nu se va întreba însă numai de entitatea ființei noastre, de tensiunile ce o animă. Parte pentru întreg, tronsoane anatomice și fragmente de ecorșeu ecvestru, se vor îngemăna în tragic încordate în sine făpturi centaurești, verticale

● Născut la Sărățeanca (Buzău) la 31 august 1936
● Absolvent al Institutului de arte plastice «Nicolae Grigorescu», București, clasa profesor Boris Caragea
● Debut: 1961
● Din 1961 participă cu sculptură la toate saloanele republicane și municipale, anuale, bienale, festive, comemorative sau omagiale
● Participări la expoziții românești peste hotare: 1968 — Praga; 1969 — Roma; 1971 — Sofia; 1972 — Varșovia, Leningrad, Praga; 1973 — Eastbourne, Southaumpton; 1974 — Berlin (R.D.G.); 1976 — Bonn; 1977 — Moscova; 1978 — Iran; 1979 — Moscova, Sofia, Damasc, Siria Egipt; 1980 — Iordania; 1981 — R.D.G.; 1982 — Budapesta
● Participări la expoziții internaționale: 1970 — Varșovia, Expoziția internațională împotriva fascismului; 1973 — Helsinki, Expoziția internațională de plachete; 1974 — Paris, Concursul internațional de portret «Paul-Louis Weiller»; 1975 — Ravenna, Bienala Internațională de sculptură dantescă; Berlin (R.D.G.), Expoziția internațională «Plastik und Blumen»; 1976 — Paris, Concursul internațional de portret «Paul-Louis Weiller»; 1979 — New Delhi, Trienala internațională de artă plastică
● Premii: 1967 — Premiul U.A.P. pentru artă monumentală; 1968 — Premiul U.A.P. pentru sculptură; 1971 — Premiul ex-aequo «Semicentenarul P.C.R.»; Premiul «Ion Andreescu» acordat de Academia R.S.R.; 1975 — Premiul U.A.P. pentru artă monumentală; 1981 — Premiul I pentru sculptură la Festivalul Național «Cîntarea României»



Emil, beton

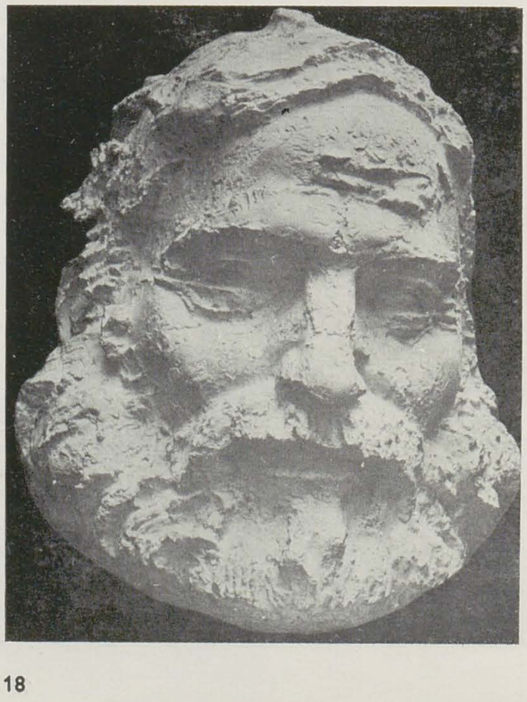
Eminescu, ciment



https://biblioteca-digitala.ro

ritmuri de sfere vor integra în arhitectura unor maternități semnul vegetal și solar al fructului copt, și în « analizele » sale morfologice. Astăzi, în dreptul studiului unui portret al lui Nichita Stănescu și pianotînd minuscule solfegii de digitație, sculptorul își poate îngădui la o vîrstă, jună pentru această îndeletnicire, satisfacția retrospectivei unei opere, cum spuneam, mai repede aurită cu laurii clasicității. E o datorie a culturii noastre, atît de generoasă cu evocarea trecutului neamului, să nu lipsească din ea un monument nemurit cu măiestria acestei *moderne clasicități* ce înfruntă deja timpul ca o valoare perenă.

1. Bălcescu, bronz
2. Bălcescu, gips



3. Napoleon Tiron, bronz
4. Hemingway, gips

5. Brăduț Covaliu, gips

https://biblioteca-digitala.ro

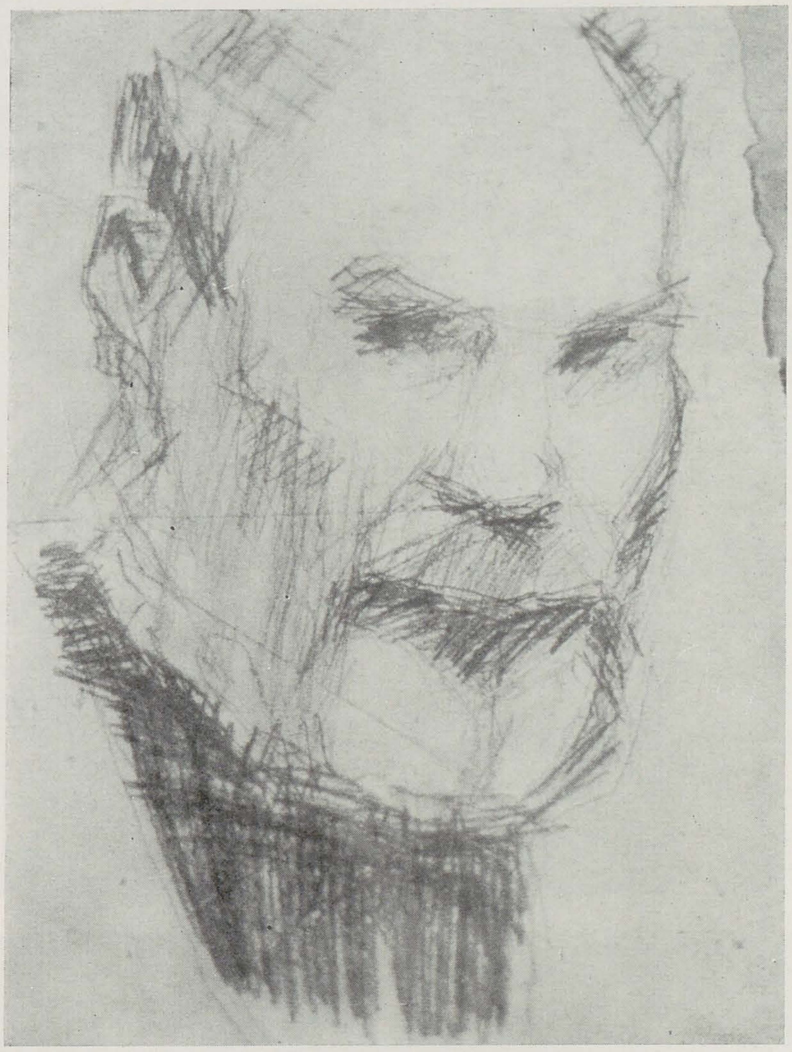
vasile gorduz

theodor redlow

A croi într-un spaţiu o imagine, a-l ocupa central cu un obiect — este un act a cărui intenţie şi ale cărui consecinţe, în plan semnificativ-expresiv, se pot situa, simplificînd mult lucrurile, pe o axă scalară între doi poli: la o extremă, atitudinea voluntar-autoritară de a lăsa un semn ca o marcă personală, de a imposta un obiect care să-şi domine — orgolios, uneori silnic — ambientul; la cealaltă, atitudinea calm receptivă de a lăsa un semn ca o mărturie a «altuia» (acel necunoscut locuitor în sinele profund şi, deopotrivă, în necuprinsul firii), de a aşeza un obiect care să adune în miezul său cîte ceva din energiile bănuite în cele două spaţii, între care artistul funcţionează ca un fel de releu. Animus şi anima, ying şi yang. Dacă aş numi «roşu» prima atitudine şi «verde» pe cea de-a de-a doua, i-aş atribui lui Gorduz, pe scala de amestec al complementarelor, tonurile ceva mai reci, tulburi şi răcoroase, înrudite matricei marine: este unul dintre puţinii sculptori care ştiu să asculte şi să aştepte, dintre artiştii care se simt îndemnaţi *să afle* cîte ceva, mai degrabă decît să clameze vanitos vreo certitudine utopică sau provizorie. Penetranţa lucrărilor sale stă în *elementaritate* mai mult decît în monumentalitate, deşi această din urmă categorie ar trebui, poate, înţeleasă tocmai ca echilibrare tectonică adunată în sine şi nu neapărat ca dominare comemorativ eroică a unui spaţiu. Portretele lui Gorduz sînt studii niciodată încheiate ezitînd între sinteza ovoidală şi nuanţarea plastică şi emoţională a modelajului, pînă la «punctul» în care capul modelat se pierde într-o baie de lumină. De fapt, portretul este însăşi ambianţa în care s-a petrecut o mută investigare a lui «eu» asupra lui «tu». Pietrele sale «găsite», prea puţin cioplite pentru a-şi părăsi condiţia geologică şi a deveni, himeric, figură de vietate fabulos casnică, sînt o colecţie de mirări ce tind să regăsească, într-o contemporaneitate obosită şi mult hărţuită de complicaţii, copilăria artei. Himerele şi compoziţiile om-animal sînt, mai întotdeauna, articulări de forme dual complementare: un unghi drept opreşte ţipătul celui ascuţit, o serpentină mişcătoare intră în dialog cu o formă de fruct, o lamă aspră întîlneşte nepericulos toracele bombat . . .

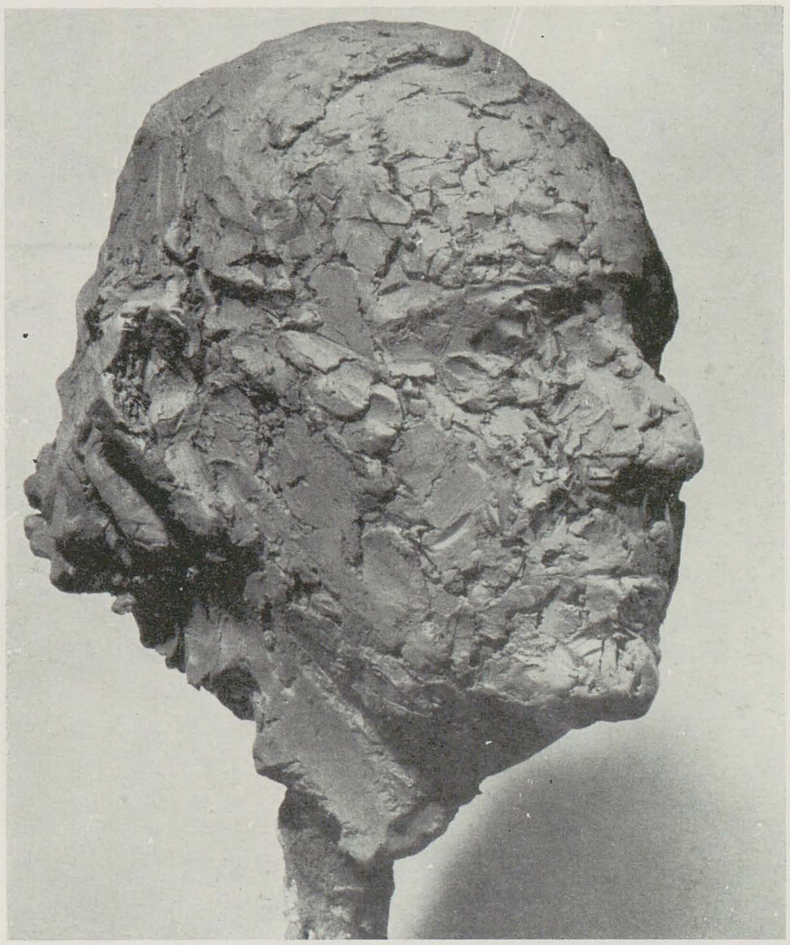
Între cuminţenia fragedă a prepuberului şi încleştarea implacabilă a formelor perechi, situările — pe scala cu a cărei evocare am început rîndurile de faţă — sînt diferite. Tuturor lucrărilor lui Gorduz le este însă comună o *arhaitate* asumată necrispat, graţios, aproape copilăreşte, nu atît pentru a accede la un presupus fond simbolic al mitului cît pentru a regăsi acolo pacea fertilă a *anonimatului*.

În acest sens, Vasile Gorduz este unul dintre artiştii români de azi (mă gîndesc, bunăoară, şi la Bernea) care ştiu (sau învaţă) să se aşeze pe malul rîului, fără ca măcar să-şi dea seama (poate) cînd anume s-a «întîmplat» coincidenţa — momentul de intrare în rezonanţă a unei curgeri cu alta . . . De la frusteţea primară a pietrei rudimentar cioplite şi pînă la extremul rafinament al modelajului în lut sau ceară, trecînd uneori şi prin polisarea care tensionează organic volumul, opera lui Gorduz nu este numeroasă dar foarte diversă. Refuzul cantităţii se leagă de refuzul tonului peremptoriu; vanitatea nu-şi găseşte locul pe un tărîm al bunului simţ, acel simţ care nu-ţi îngăduie să bruschezi lucrurile, care te îndeamnă să preferi puţinul prea multului şi să păstrezi dreapta cumpănă cu graţie, nu ostentativ. În termenii profesiei, aceasta înseamnă, fireşte, a nu lucra decît în spiritul, după felul de «a fi» şi de «a se purta» al materialului. În termenii spiritualului, înseamnă a nu lăsa întrebările şi nedumeririle să sfîrşească într-o închidere, fie aceasta oricît de monumentală şi aptă de veşnicie. S-ar putea ca şi în sculptură *calea* să fie mai importantă decît *ţelul*.



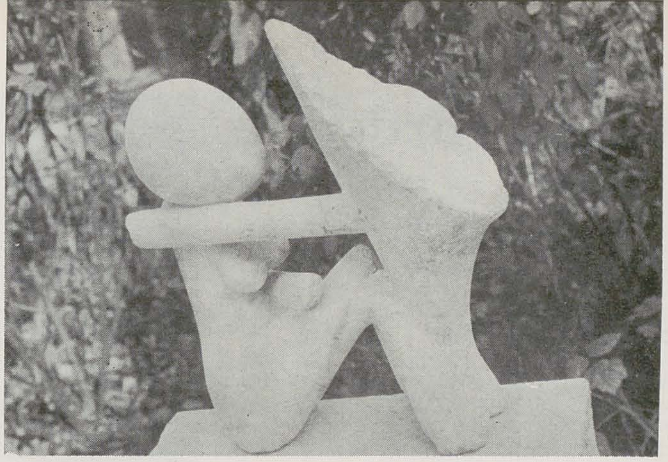
Autoportret, desen

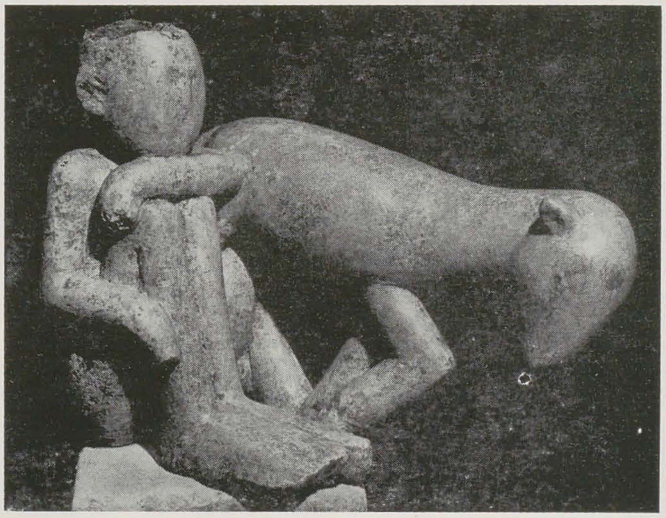
Octav Grigorescu, lut

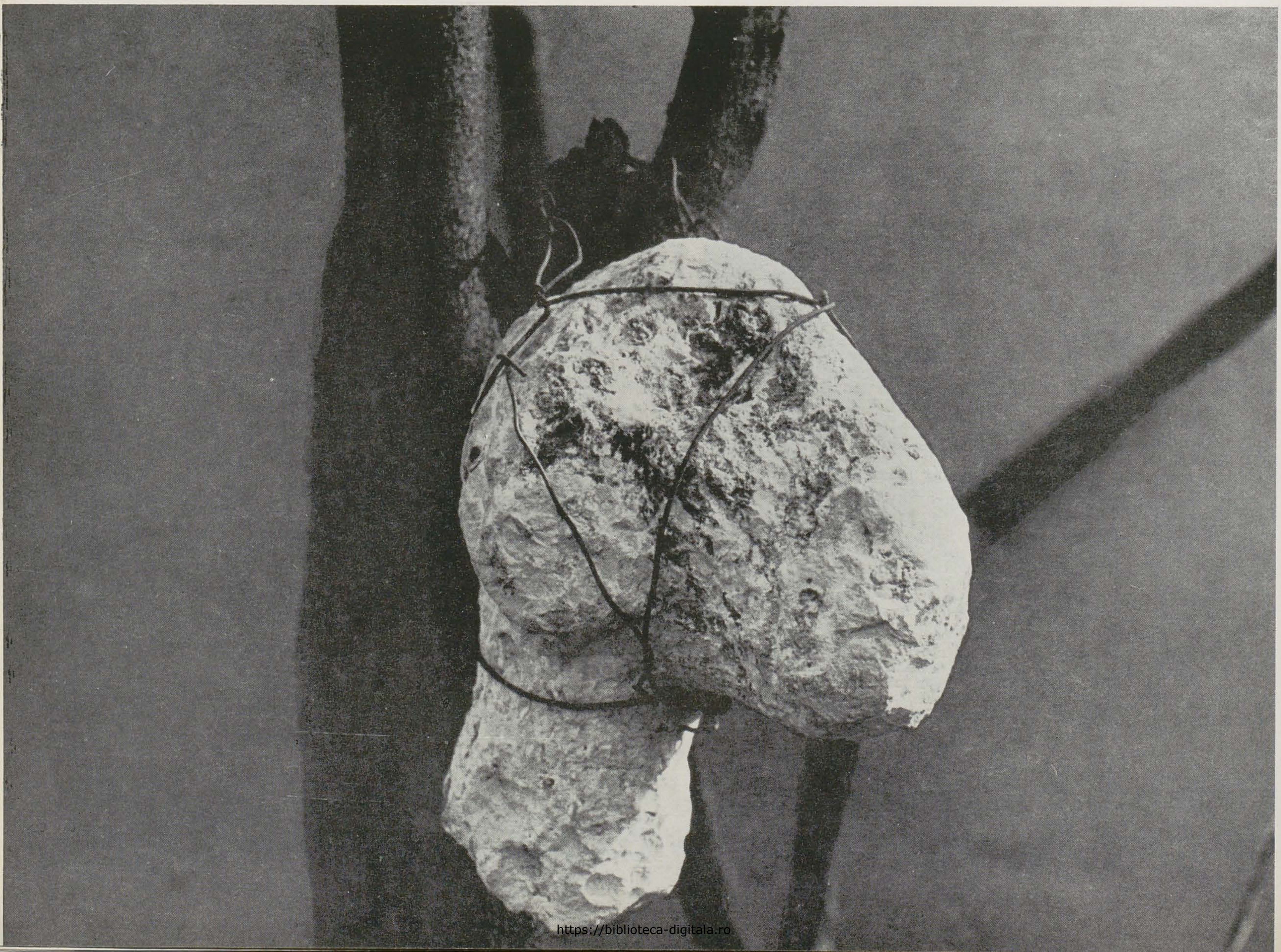


- *Născut la Trifeşti la 8 octombrie 1933*
- *Absolvent al Institutului de arte plastice «Nicolae Grigorescu», Bucureşti (1974—1961), clasa profesor Boris Caragea*
- *Din 1963 participă cu sculptură la toate saloanele republicane şi municipale anuale, bienale, festive, comemorative sau omagiale.*
- *Participări la expoziţii româneşti peste hotare: 1968 — Praga; 1972 — Varşovia, Leningrad, Praga; 1973 — Roma; 1974 — Berlin (R.D.G.); 1976 — Bonn; 1977 — Moscova; 1978 — Iran; 1984 — Atena*
- *Participări la expoziţii internaţionale: 1975 — Berlin (R.D.G.), Expoziţia internaţională «Plastik und Blumen»; 1976 — Paris — Concursul internaţional portret «Paul-Louis Weiller»; 1978 — Carrara — Concurs internaţional de sculptură*
- *Premii: 1972 — Premiul pentru sculptură acordat de U.A.P.; 1976 — Premiul pentru sculptură la expoziţia republicană «Magistralele socialismului»; 1977 — Premiul «Ion Andreescu» acordat de Academia R.S.R.; 1981 — Premiul I pentru sculptură la Festivalul Naţional «Cîntarea României»*

https://biblioteca-digitala.ro







1. Piatră de la Vama, piatră; 2. Miracolul, gips; 3. Conversînd cu o oaie, gips; 4. Colaj, piatră, lemn

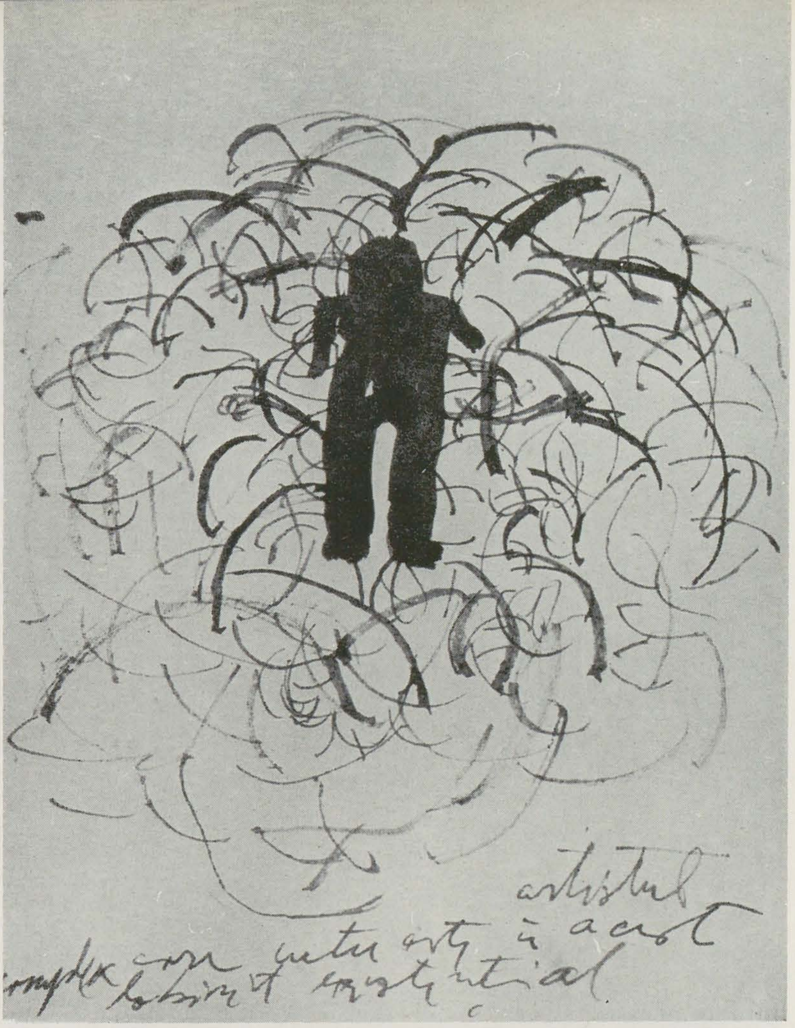
https://biblioteca-digitala.ro

napoleon tiron

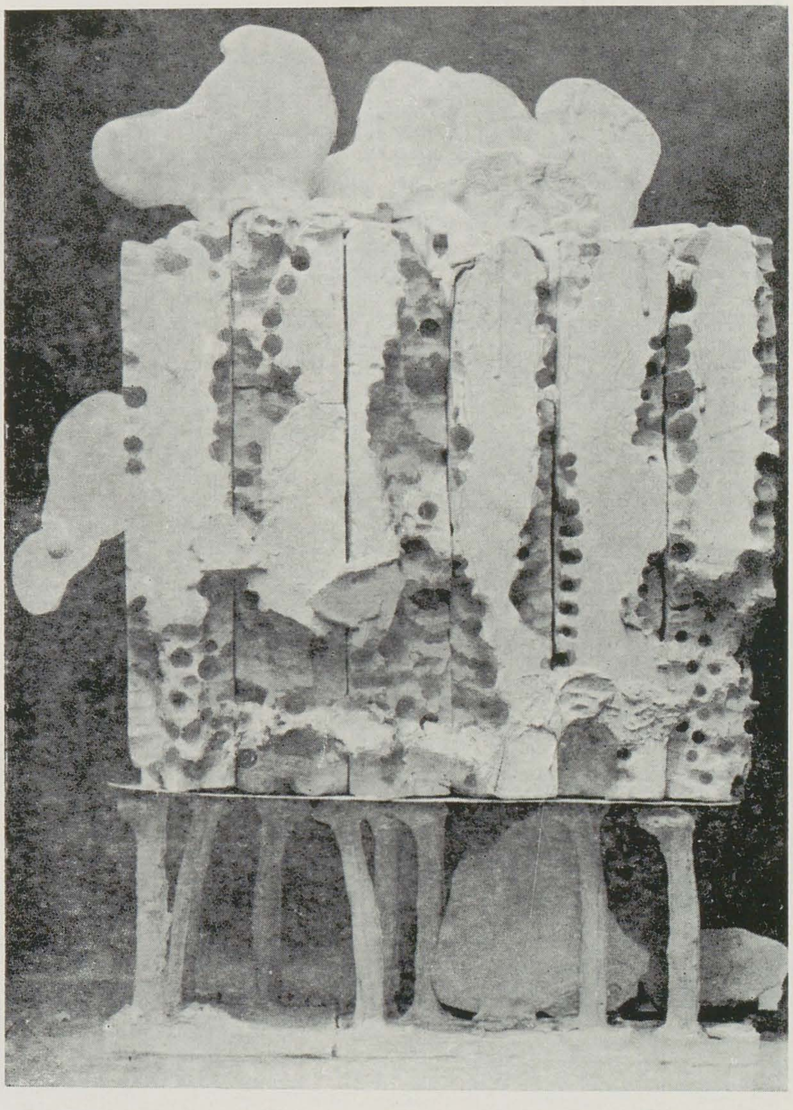
octavian barbosa

Apropierea de sculptura lui Napoleon Tiron nu este ușoară. N-o spun ca un reproș și nici ca o laudă indirectă care asociază, insinuant, greul cu profunzimea sau gravitatea. Ușurința poate fi mai rău decît obositoare, plicticoasă. Este doar o simplă mărturisire la care mă simt îndemnat ori de cîte ori mă aflu în preajma ei.
Dacă nu își etalează (vai ce impropriu e cuvîntul!) cu o dezinvoltură provocatoare înțelesurile, nu o face nici cu ascunderea lor. Se mulțumește, avîndu-le. Ascuns este drumul a cărui presimțire te doare cu un fel de bucurie stranie, ca o naștere așteptată dar care întîrzie mereu, fără un termen anume.
Ai impresia că, în loc să-ți răspundă, adulmecînd întrebările, neîndoielnic posibile, ea este aceea care, de fapt, ți le pune, astfel încît nu te miri văzîndu-te înlănțuit, parcă și la propriu nu numai la figurat, în chip de bun sosit într-un univers necunoscut, dar nu străin, ba chiar ciudat familiar. Și nu îți vine să te desprinzi. De ce ai face-o, cînd simți cum te învăluie forța eliberatoare a întrebărilor, perpetuu răsturnate în răspuns, ca pe Oedip în fața Sfinxului. Sau Prometeu care-și transforma lanțurile în pîrghii de lumină dinlăuntru salvatoare.
Construcții de o simplitate geometrică extremă, emanînd o ciudată căldură, stau alături de altele, uluitor de complexe, explicit antropomorfe, cum sînt acele siluete umane de dimensiuni uriașe, care te captează și te înspăimîntă în același timp, ca niște autoportrete prometeice, în care chipul ți-l recunoști uimit.
Înclinația spre rectitudine, mai bine zis, acuratețea geometrică a liniilor și planurilor, nu exclude organicitatea, tensiunea dramatică împinsă pînă la pragul de sus, acolo unde tragicul întîlnește sublimul, într-o asumare împăcată și fără ocol, cum este pădurea de țăruși înfipți în pămînt, sugerînd o procesiune ritualică de ierburi în mers.
Alăturarea unei compoziții, din anii debutului, reprezentînd figura umană, în pură tradiție, de siluetele antropomorfe ale ultimei perioade, indică, fără echivoc, permanența sensurilor antropologice ale unui program urmat cu înverșunare și luciditate.
Integrîndu-se în spațiu, cu solitudine corală, structurile sale nu se supun, dar nici nu se împotrivesc acestuia, ci își afirmă prezența spirituală, dezvăluind într-un fel aparte spiritualitatea naturii.
Artistul nu este un anticalofil, declarat sau nedeclarat, deși, cîteodată se complace în a părea și nu ca să înlăture impresia care, de altminteri, îl interesează prea puțin sau deloc, izvodește forme blînd catifelate, de lemn «polisat», pe care mîna întîrzie epicureu (cuvîntul sună aproape rebarbativ pentru stoicismul unui tragedian ca el), iar privirea rămîne mult în urmă cu auzul, de teamă să nu destrame muzica încremenită a apelor. Strîmbă Lemne se înduioșează de Sfarmă Piatră și, fascinat de îngemănarea în destin, îl îmbrățișează, monadă în monadă, cu un suflet care cuprinde din afară corpul, pășind, pe drumul cu poduri și porți de nisip al întrebărilor întoarse fără nume.
Dacă noblețea trestiei, de care vorbea Pascal, stă în gîndire, înălțarea și căderea ei, nu totdeauna. Nu numai forțele naturii pot să fie oarbe, par să rostească, în tăcerea lor, aceste schelete care-și caută stinghere, trupul de lumină, ca logosul cuvintelor.

● Născut la Oasele (Galați) la 26 februarie 1935
● Absolvent al Institutului de arte plastice «Nicolae Grigorescu» București, clasa prof. Boris Caragea
● Debut: 1970
Din 1970 participă cu sculptură la toate saloanele republicane și municipale, anuale, bienale, festive, comemorative sau omagiale
● Participări la expoziții românești peste hotare: 1971 — Praga; 1972 — München, Budapesta; 1973 — Eastbourne, Southampton, Belgrad, Praga, Bochum, Hamburg; 1971 — Varșovia; 1979 — Sofia, Lodz, Plovdiv, Damasc, Stockholm; 1981 — Montreal, Norvegia; 1982 — Danemarca, Budapesta, Moscova; 1983 — Detroit
● Participări la expoziții internaționale: 1973 — Budapesta, Bienala Internațională de sculptură mică; 1974 — Erfurt, Quadrienala internațională de artă decorativă; Bromsgrove, Festivalul internațional de artă decorativă; 1975 — Berlin (R.D.G.), Expoziția internațională «Plastik und Blumen»; 1976 — Veneția, Bienala internațională de artă; 1981 — Paris, Bienala europeană de sculptură; 1983 — Barcelona, Concursul internațional de desen «Joan Miró»
● Premii: 1974 — Diplomă de onoare la Quadrienala internațională de artă decorativă de la Erfurt

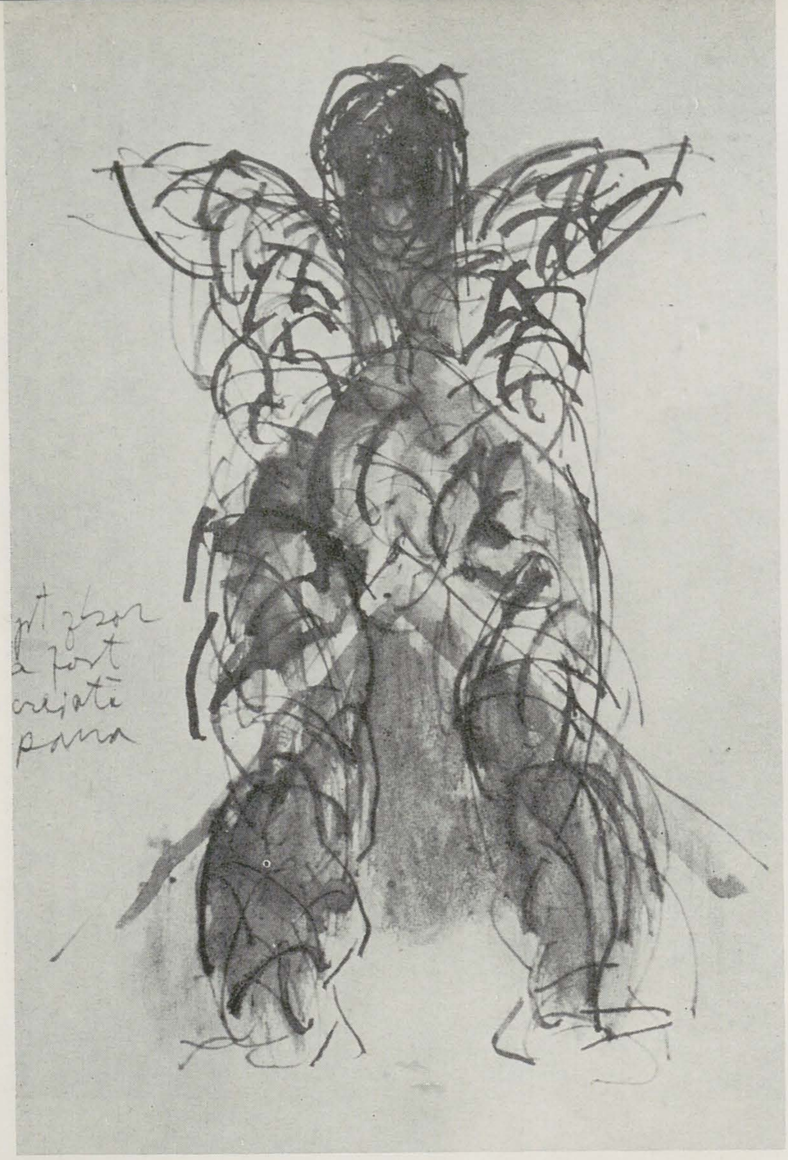


Desen, tuș

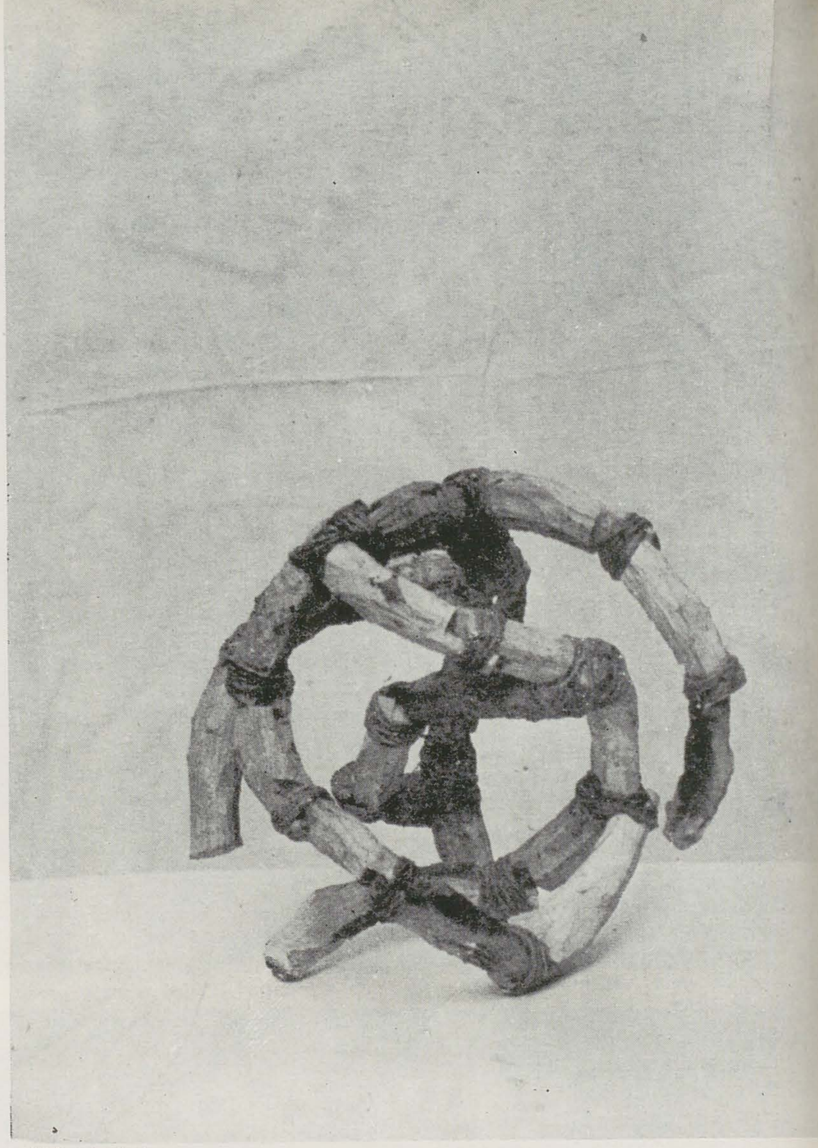


Oasele, gips

https://biblioteca-digitala.ro

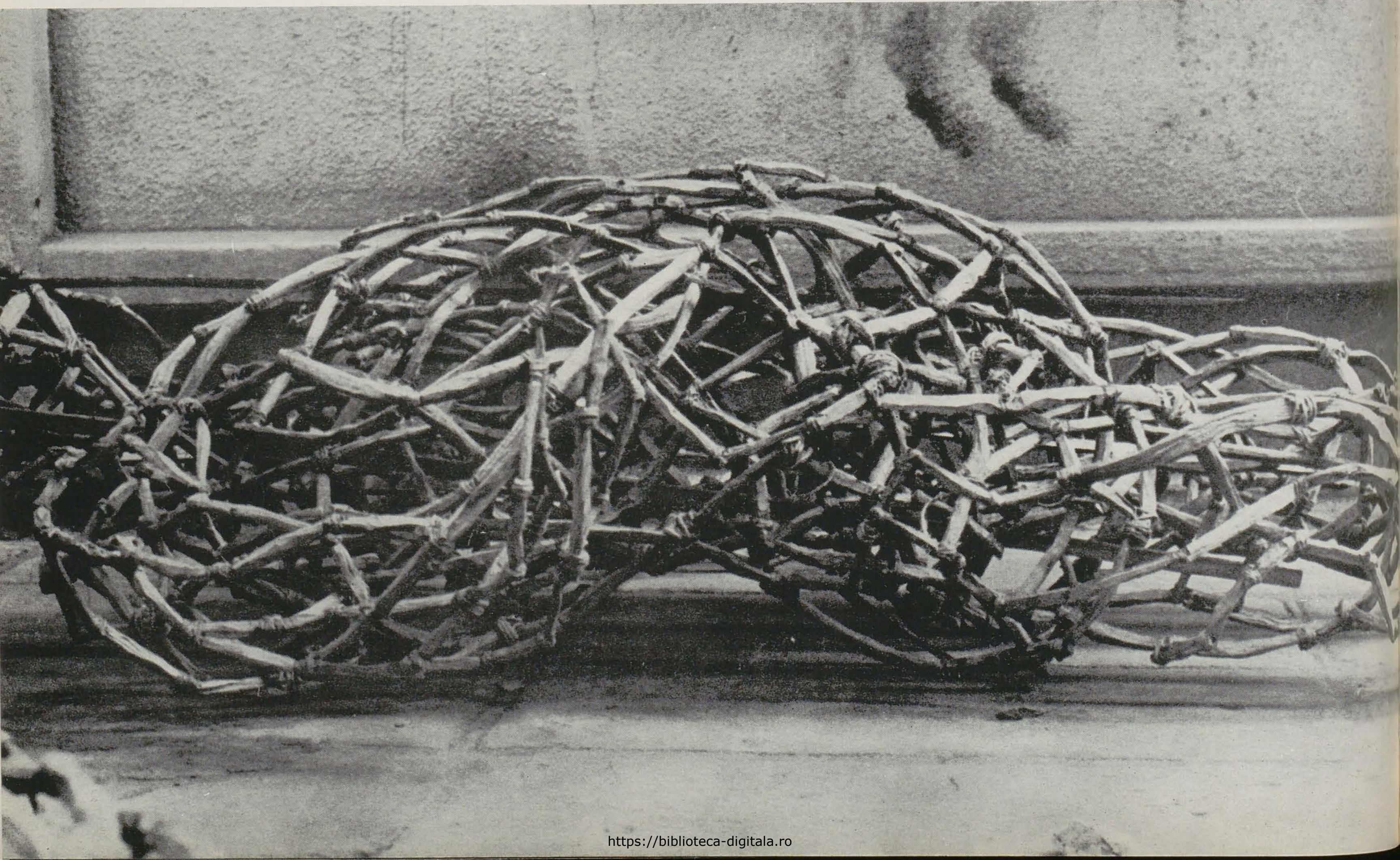


1. Desen, tuş



2. Noduri în sferă, lemn

3. Tors ecorşeu, lemn



grigore minea

françois pamfil

Deși supranumit — în inexplicabil contrast cu bonoma sa cordialitate — Joe, *Grigore Minea* nu urcă tunînd Olimpul sculpturii contemporane. Mai mult, un anume trac de scenă îl face alergic chiar la bătaia tobei mici care acompaniază în piața publică lansarea ierarhiilor. Singurul atribut al partimoniului său (în versiune britanică) care i s-ar potrivi, ar putea fi fulgerul. Căci, coborîtor parcă dintr-un neam de orfevrari, nomazi, sculptorul știe, cum se spune, să « umble cu focul în palmă », să-l descînte ca și hipnotizat de misterul flăcărilor. Delicii de piroman dacă, turnător și forjor împătimit al bronzului, Minea n-ar fi și autorul unei proprii tehnologii, patent cu care a izbutit, chiar și în condițiile rudimentare improvizate la atelier, performanțe remarcabile.

Practicînd în exclusivitate modelajul — într-un timp al unei adevărate mode a « încercării puterii » cu stîncile și stejarii taberelor estivale (cioburile și așchiile recuperate fiind destinate soclurilor atîtor « personale » !) sculptorul dialoghează cu bulgărele de ceară pe care-l plămădește meditînd cu pricepere celliniană la dispunerea răsuflătorilor și la circulația metalului incandescent prin sistemul vascular al formei.

De altfel și singura sa piesă monumentală — o Victorie, amplasată acum mai mulți ani la Sibiu, care glosează modern la silueta celei de pe treptele Luvrului — este tot un bronz. În rest producția lui Minea, în fază inițială în pămînt sau — după un tipic din vechime — direct în ceară, se înscrie — fie că este vorba de nud, de o micro-ecvestră, de figurină ce susține un amplu drapaj sau de busturi giacomettian miniaturizate — în dimensiunile statuarei numită « de interior ».

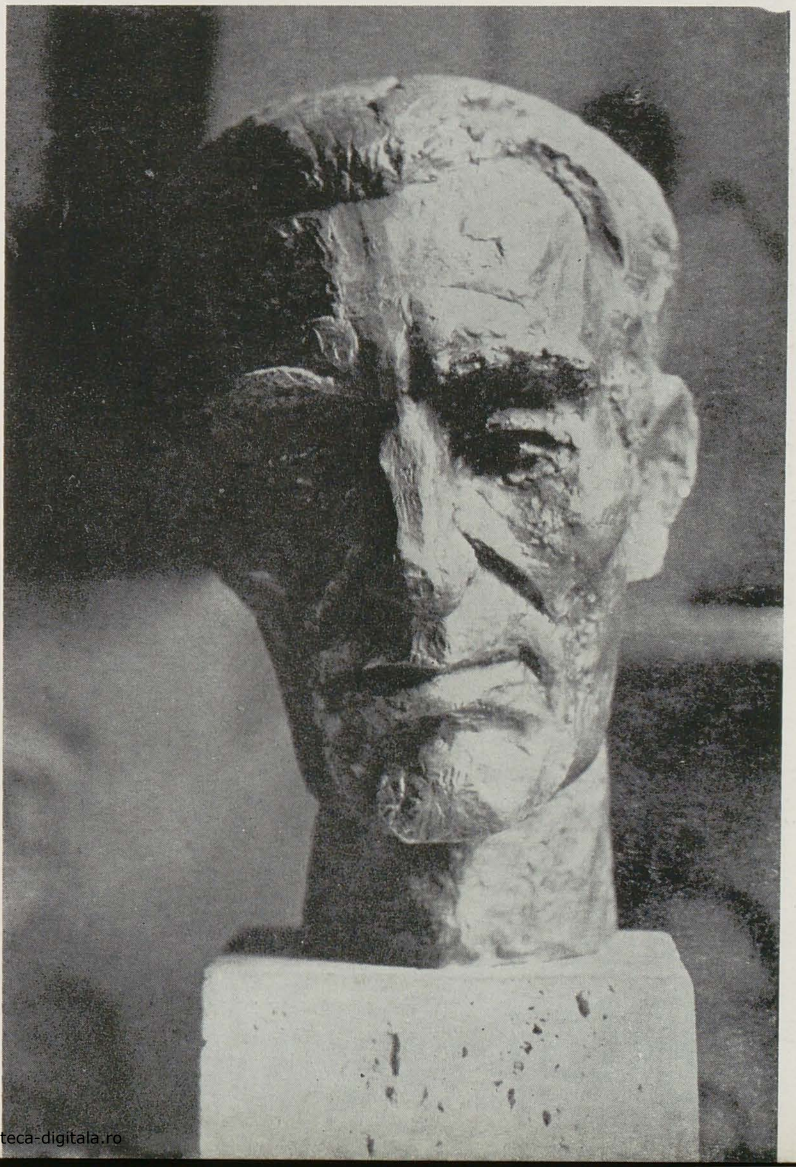
Cenzurate și adesea « sabotate » de avatarul tehnologic, aceste preocupări « de gen » înseamnă pentru artist — dincolo de ambițioase pariuri artizanale — mult mai multe decît menținerea în formă a digitației prin solfegiu cotidian. De o constantă unitate stilistică ele atestă calitățile sculptorului : acută sensibilitate tactilă, un desen care controlează transfigurarea longilină a volumului, în sfîrșit, un sens niciodată dezmințit, al monumentului intuit dincolo de mărimi, ca sistem arhitectonic.

La « scara 1/1 », însă, domeniul în care arta sa măsoară carate maxime — confirmate de opinia publică de breaslă și validate de cea a criticii — este portretul, probă care, după cum se știe, a parafat dintotdeauna diploma de măiestrie în artele frumoase. Temeinic antrenat cu observația — încă dintr-o studenție cînd studiul era considerat o disciplină nu tocmai « facultativă » — Minea își « vînează » subiectele numai după o îndelungă și pacientă pîndă prealabilă, perioadă necesară atît *înțelegerii* personajului cît și apropierii lui afective. Mai apoi, « la model », deși neignorînd faptul că succesul poate depinde aici și de o anume capacitate de « dominare » a celui aflat în poză, el refuză aroganța comportamentului sculptural care teatralizează temperamentul torturînd cu gesturi de Sfarmă-Piatră docila elasticitate a bucății de lut de pe selă. Rezervate chiar, gestului se succed în ordinea calm-cumpănită a etapelor de edificare a volumului, după un canon parcă clasic. Regula « încărcării » progresiv centrifuge, mînuirea eboșuarului nu ca instrument de prelevare ci dimpotrivă ca suprafață de tasare și definire a materialului depozitat de degete, fac de asemenea parte din acest protocol.

Ca modele posibile între chipul roman de epocă tîrzie și bustul rinascentist — văzute și paginate spațial mult mai « clasic » decît se întîmplă în restul creației sale — portretele lui Grigore Minea degajă o atmosferă proprie realizărilor de referință din arta noastră modernă. Și aici o solemnă spiritualitate, respingerea expresivului exterior, al particularului pitoresc sau al momentului de mimică, sentimentul duratei. O astfel de dimensiune se regăsește, de pildă, în portretul poetului și filozofului Dan Laurențiu. Și, deși în datele unei amprente fizionomice fără echivoc tipice, ne permitem să-l propunem totodată ca pe un imaginar autoportret al științei și puterilor sculptorului în acest timp al deplinei maturități care aici — se știe — se dobîndește nu tocmai ușor.

Paciurea, gips patinat

Panait Istrati, bronz



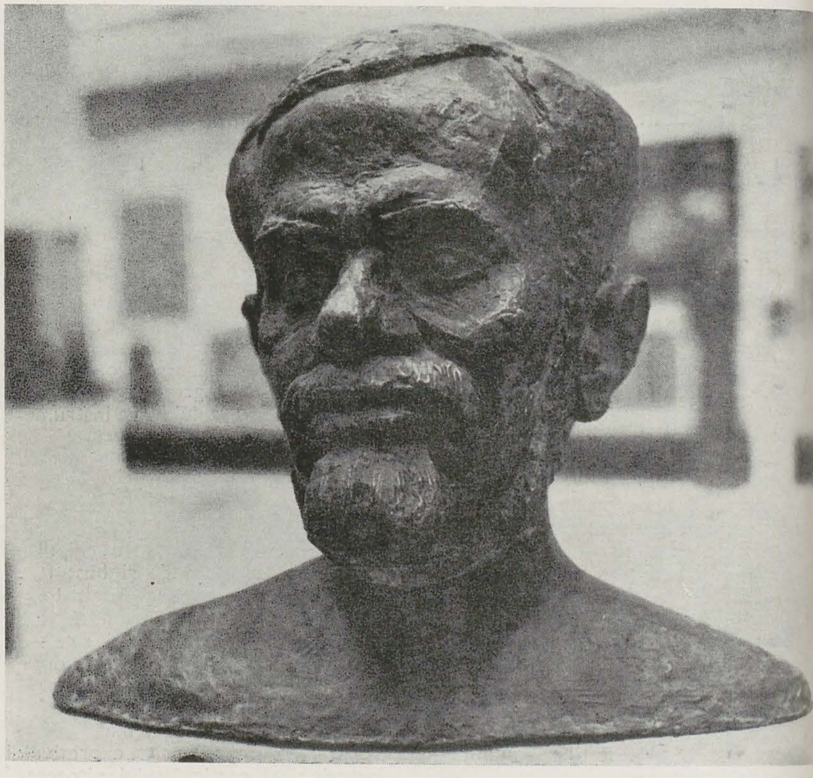
- *Născut la Tg. Mureș, la 20 mai 1939*
- *Absolvent al Institutului de arte Plastice « Nicolae Grigorescu », București, clasa prof. Boris Caragea*
- *Debut: 1964*
- *Din 1964 participă cu sculptură la toate saloanele republicane și municipale anuale, bienale, festive, comemorative sau omagiale*
- *Participări la expoziții românești peste hotare: 1974 — Berlin (R.D.G.); 1976 — Bonn; 1979 — Moscova, Sofia; 1984 — Viena*
- *Participări la expoziții internaționale: 1970 — Varșovia, Expoziția internațională « Victoria împotriva fascismului »; 1975 — Berlin (R.D.G.), Expoziția internațională « Plastik und Blumen »; 1976 — Veneția, Bienala internațională de artă; 1981 — Ravenna, Bienala internațională de sculptură dantescă*
- *Expoziții personale: 1971 — Galeria « Orizont », București, sculptură*
- *Premii: 1979 — Premiul pentru sculptură acordat de U. A. P.; 1981 — Premiu III la Festivalul Național « Cîntarea României ».*

https://biblioteca-digitala.ro

1. Portret, ceară
2. Dante, fragmente, bronz

3. Personaj istoric, bronz
4. Dan Laurențiu, bronz
5. Zburător, bronz

6. Victorie, detaliu, bronz



https://biblioteca-digitala.ro

kós andrás

gheorghe vida

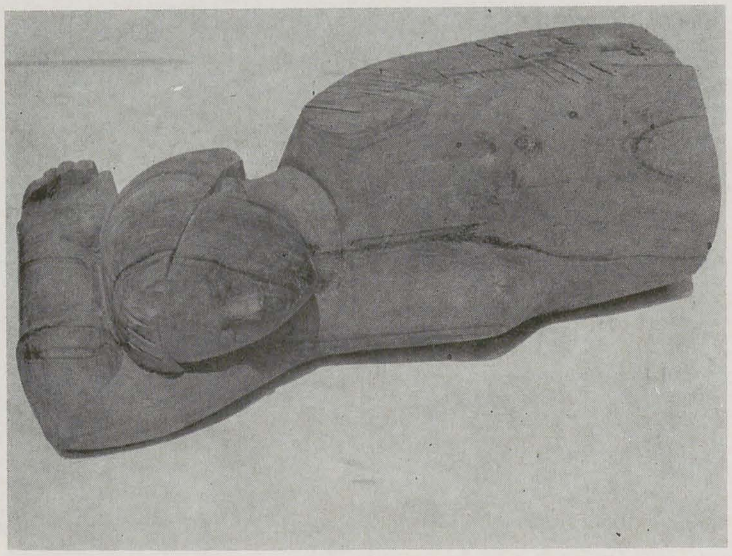
Instalate cu fermitate într-un spaţiu al liniştii şi demnităţii atemporale, lucrările din ultimii ani, datorate lui Kós András (în majoritatea lor dezghiocate din trunchiuri tari şi masive de lemn, de nobile esenţe, care continuă uneori să le învăluie protector), din păcate prea puţin cunoscute publicului, rotunjesc treptat, cu o tenacitate infinit răbdătoare, o mare operă sculpturală, care va rezista, sîntem siguri, oricăror mode şi radicalizări, pînă la negaţie, ale limbajului plastic.
Purtînd însemnele unui fertil şi convingător dialog cu arhaicitatea, cu o filiaţie îndepărtată în (aşa cum am mai arătat cu alt prilej) teracotele etrusce, dar în acelaşi timp, într-un mod subtil, aproape subteran legate de îndelungata tradiţie a cioplitului în lemn din Transilvania, toate aceste solemne portrete, compoziţii savant ritmate sau personaje simbolice, adosate sau libere, ce oficiază cu gesturi hieratice — în cadrul unor ritualuri sacre şi eterne ale fertilităţii, ale reînnoirii ciclice din natură şi viaţă — transmit, slujite discret de mixajul dintre şlefuitul suveran stăpînit, dălţuirea şi uneori intervenţia colorată, ceva definitiv despre tactilitatea şi calda tandreţe a lemnului. Se stabileşte astfel, cu autoritate, o comunicare directă, imediată şi necontrafăcută, înainte de receptarea mesajului cu bătaie lungă, care presupune meditaţie, poate chiar reverie visătoare.
Dincolo de aspra voinţă de stil a artistului, ce-şi supune întotdeauna figurile unui canon al masivităţii circulare, parcă autoimpus, de verticalitate şi frontalitate uşor modificată, ca şi unor scheme reductive de stilizare rotundă, rafinate în simplitatea lor, este necesar să spunem cîteva cuvinte despre arta portretistică a lui Kós, caracterizată prin lapidaritate şi tectonism, manifestate cu pregnanţă atît în cazul unor subiecte intim cunoscute (de pildă superbele portrete ale tatălui său, marele cărturar arhitect Kós Károly), cît şi atunci cînd porneşte cu cutezanţă întru transfigurarea unor chipuri transilvane pe care le putem reconstitui numai după opera lor magistrală (Apáczai Csere János, Bolyai János, Totfalusi Kis Miklós). Aceste portrete sînt semnificativ asemănătoare, alcătuiesc un ciclu în sensul în care sînt de o extremă concentrare şi luminate din interior (o afirmăm, oricît de mult s-au tocit aceste cuvinte) de flacăra spiritului, de conştiinţa misiunii lor culturale.
Nimic nu este mai străin unei naturi ca sculptorul Kós, maestru respectat al unor generaţii de artişti, pe care i-a format la Cluj-Napoca, decît gesticulaţia barocă şi declamativă, el opunîndu-se structural chiar şi unei naraţii de tip baladesc (cu ample ramificaţii în sculptura transilvăneană), de asemenea elimină decoraţia calofilă, inutilă, proliferată fără finalitate. Sculptura sa calmă şi serenă, solid articulată, ferită de învolburări dramatice (ceea ce nu înseamnă că nu conţine anumite tensiuni intrinsece) este unul din răspunsurile artistice posibile şi necesare la impulsurile şi solicitările multiple ale unei realităţi în continuă şi acută metamorfoză.
Dintr-o adevărată « grădină » de sculpturi, făuritorul lor ne întîmpină surîzător. . . .

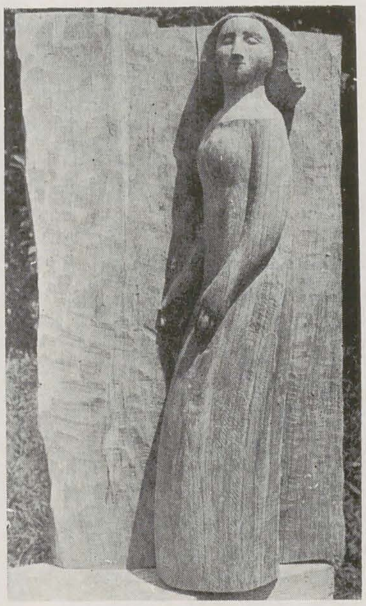
1. Femeie cu năframă, lemn
2. Ritm, lemn

- *Născut la Stana-Huedin (Cluj) la 4 noiembrie 1914*
- *Absolvent al Academiei de arte frumoase din Cluj şi Timişoara (1932—1938) clasa prof. Romul Ladea*
- *Debut: 1939*
- *Participă cu sculptură la toate saloanele republicane şi municipale, anuale, bienale, festive, comemorative sau omagiale*
- *Participări la expoziţii româneşti peste hotare: 1947 — Budapesta; 1957 — Varşovia; 1960 — Helsinki; 1973 — Eastbourne, Southampton; 1974 — Berlin;*
- *Participări la expoziţii internaţionale: 1976 — Paris, Concurs internaţional de portret « Paul-Louis Weiller »*
- *Expoziţii personale: 1943 — Budapesta, Tg. Mureş, Cluj; 1944 — Budapesta; 1946 — Cluj; 1967 — Bucureşti; 1979 — Cluj-Napoca; 1982 — Istambul*
- *Premii: 1967 — Premiul I pentru sculptură acordat de U.A.P.*
- *Autor al monumentului de la Bobîlna (1957)*

https://biblioteca-digitala.ro

1. Somnul, lemn; 2. Ritm curb, lemn; 3. Nevasta grădinarului, lemn



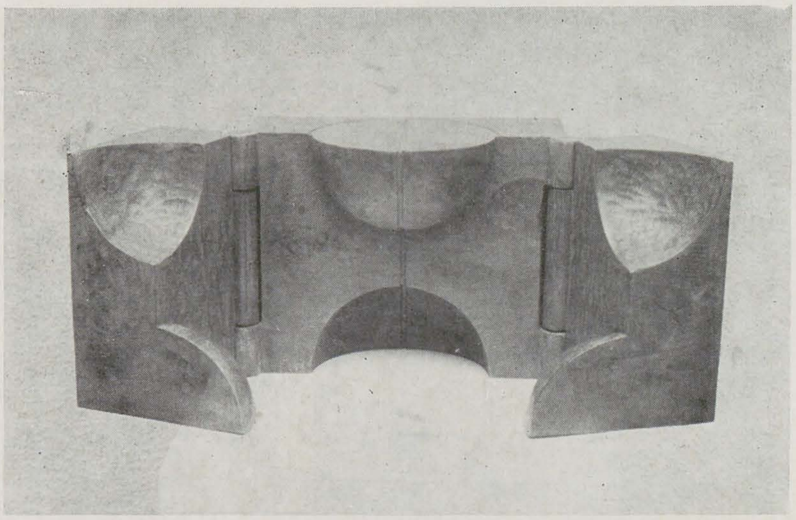


4. Fetiță, lemn; 5. Apáczai, lemn; 6. Tótfalusi Kiss Miklos, lemn; 7. Zi însorită, lemn

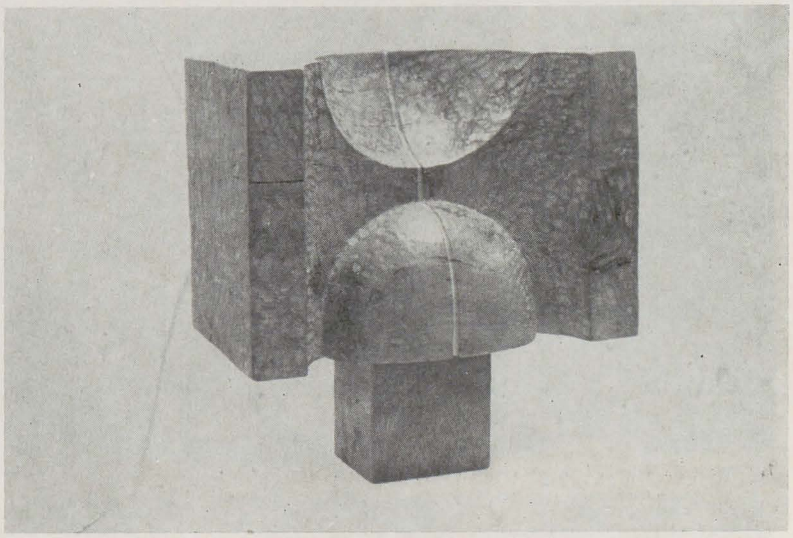
victor gaga

coriolan babeţi

În începuturile artei moderne, centrul imaginar al resurecţiei simbolice avea să fie marcat de « simbolizat ». Brâncuşi, se ştie, visează să sculpteze nu pasărea, ci zborul, esenţa lui . . .
Pentru sculptura românească, faptul cel mai preţios al influxului Brâncuşi rămîne « indicaţia »; indicaţia explorării subsolului latent, arhetipal, al culturii noastre populare, indicaţia şansei sale exponenţiale.
O incursiune pluralistă descrie travaliul şcolii româneşti de sculptură, dinspre perimetrul omniprezent al simbolizantului, spre centrul inefabil al simbolizatului. Paradoxal, ieşirea de pe orbita atelierului din Impasse de Ronsin, din impasul însuşi al presiunii sale, a fost asigurată de evaziunea din atitudine în metodă. Centrul reverberaţiei simbolice apare acum ocupat de simbolizant, într-o epocă a voinţei explicite, poate prea explicite uneori, de simbolizare. O direcţie distinctă se aşează sub semnul voinţei de mitologizare a istoriei: Geza Vida, Ion Vlasiu, Victor Gaga.
O imaginară reuniune a sculpturilor lui Victor Gaga, monoxile purtîndu-şi net volumele, dincolo de mărimea umanului, compun o ambianţă misterios silvestră, în care timpul pare să-şi fi oprit curgerea. Pentru că formele sale, taciturn totemice, xoana, atlanţi ori cariatide, somează succesiunea temporală în nemişcarea masei lor. Sculptorul îşi va fi imaginat de altfel scenariul ordonat al unei asemenea înmănunchieri într-un proiect care explică tranşant programul atelierului său. Şapte figuri dispuse în hemiciclul unui cadran solar dialoghează mut într-un « sfat al înţelepţilor », cum avea să-l numească artistul însuşi, intuind că pentru « pădure » şi « sanctuar » va fi existat aiurea un etimon comun (*nemeton* în celtă). Există în gestul recurent al artistului de a-şi fotografia tautologic lucrările în preajma unei siluete de copac, ca sugestie a « extracţiei » sale din forma primordială a trunchiului-columnă. Auster evocatoare, trunchiurile înregistrează minimal intervenţia manualităţii în laconice indicaţii antropomorfe, realizate cu mijloacele proporţiei şi simetriei volumelor; o simetrie care cheamă imobilismul de aluzie votivă, embleme pentru duhuri ancestrale. Capete cu ambiguităţi de capitel, coronamente care încheie decis mişcarea ascensională a columnei, cilindre cu oarbe netităţi şi alveole aspirante materializează emblematic prezenţa umanului. Există în elementul columnar ferm şi robust o retorică a arheologicului, o transcripţie a tonusului megalitic. În volumul cataleptic al formelor transpare tonul imperativ al ideii: ideea unei mitologii a eroicului. Colectivitatea de « relicve » captează pulsiunile unui complex herculean al istoriei.
În acelaşi spaţiu al pădurii-sanctuar se integrează firesc siluetele aplatizate ale păsărilor măiastre, în faţa cărora e loc să-ţi închipui cîntecul însuşi, amuţind în fibra stejarului. Mai curînd ancorate, înlănţuite, decît desprinse de soclurile lor, păsările elogiază scenografia silvestră, consubstanţialitatea lor cu însăşi materialitatea lumii.
Între menhirul antropomorf şi pasăre, omul-pasăre (Meşterul Manole sau Vestitorul) fraternizează plauzibil speciile. Sub braţul energic întins al artizanului, aripa coboară — catapeteasmă heraldic-barocă —, aglomerînd exclamativ insignele « arhitectului ». Simbioză prefigurînd aripile păsărilor, icoană în tripticuri animate de articulaţiile ursuze ale voleturilor ce se urnesc la atingerea mîinii, repliindu-se taciturn la închiderea lor. Sau păsări flancate de pui, după modelul crucilor din cimitirele noastre medievale. Mai recent — în genul acestor mobile ursuze —, lada (ladă şi tron laolaltă) încifrează în proporţiile ei mîndre, ambiguitatea tabernacolului sau metafora tezaurului accesibil în zestrea casei ţărăneşti.
Reductibil la cîteva mari motive imaginate în parcimonioase variaţiuni, atelierul artistului divulgă în fond sensul unei mişcări centripete în istoria şi civilizaţia rurală. Decisiv în această opţiune e spiritul « prizei » sculptorului cu spaţiul rustic ca syn-them al Naturii, Mitului şi Istoriei. În matricea poeticii sale, Victor Gaga acreditează natura ca martor şi povestitor al istoriei, istoria ca pivot al etniei, mitul ca receptacol al naturii Istoriei. Un poem care declină, în retorică hilo-zoistă, istoria însăşi îmi pare reuniunea imaginară a sculpturilor lui Victor Gaga în ambianţa imaginară a unei păduri-sanctuar.

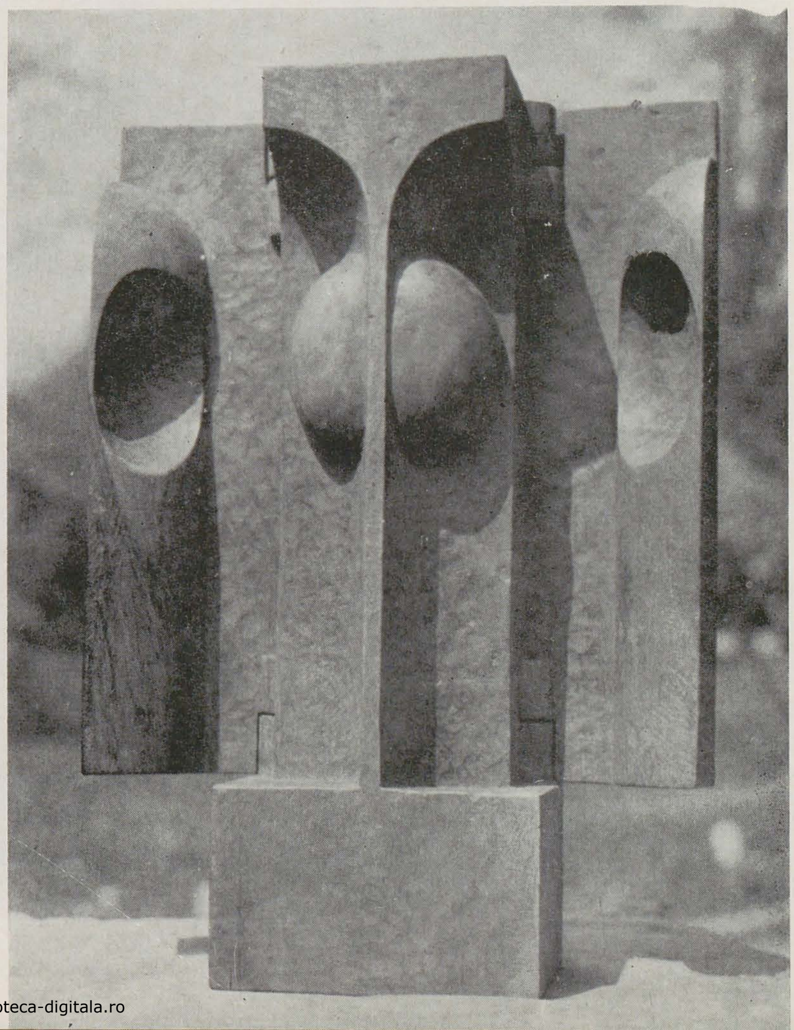


Vatra timpului, lemn



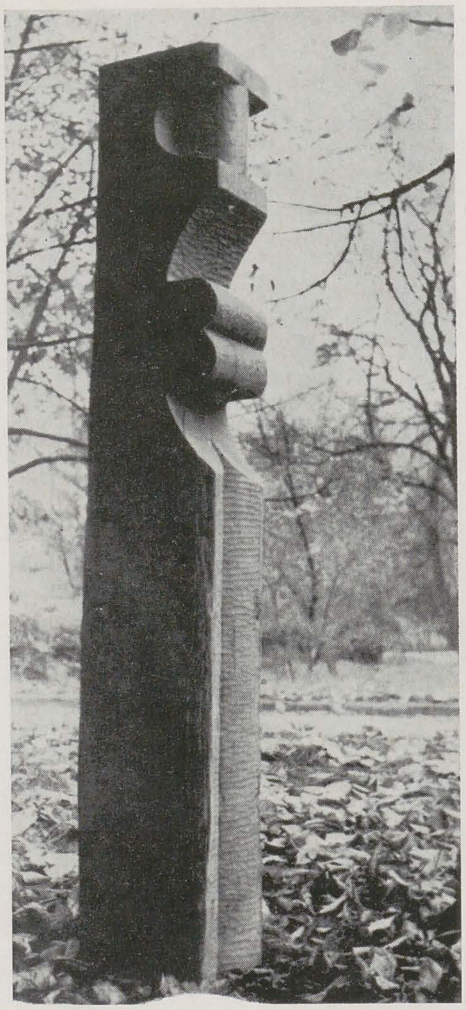
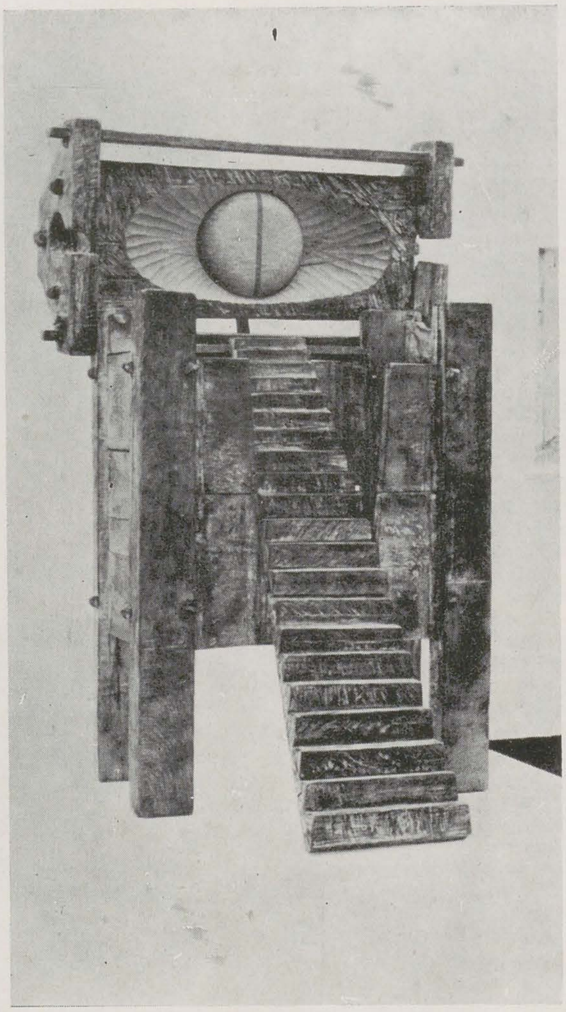
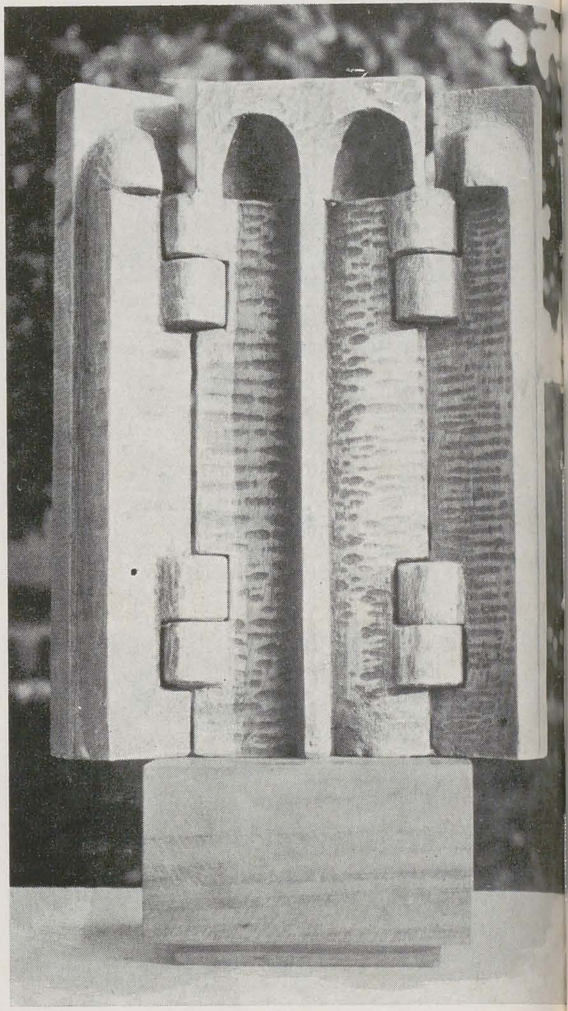
Clepsidră, lemn

Triptic, lemn

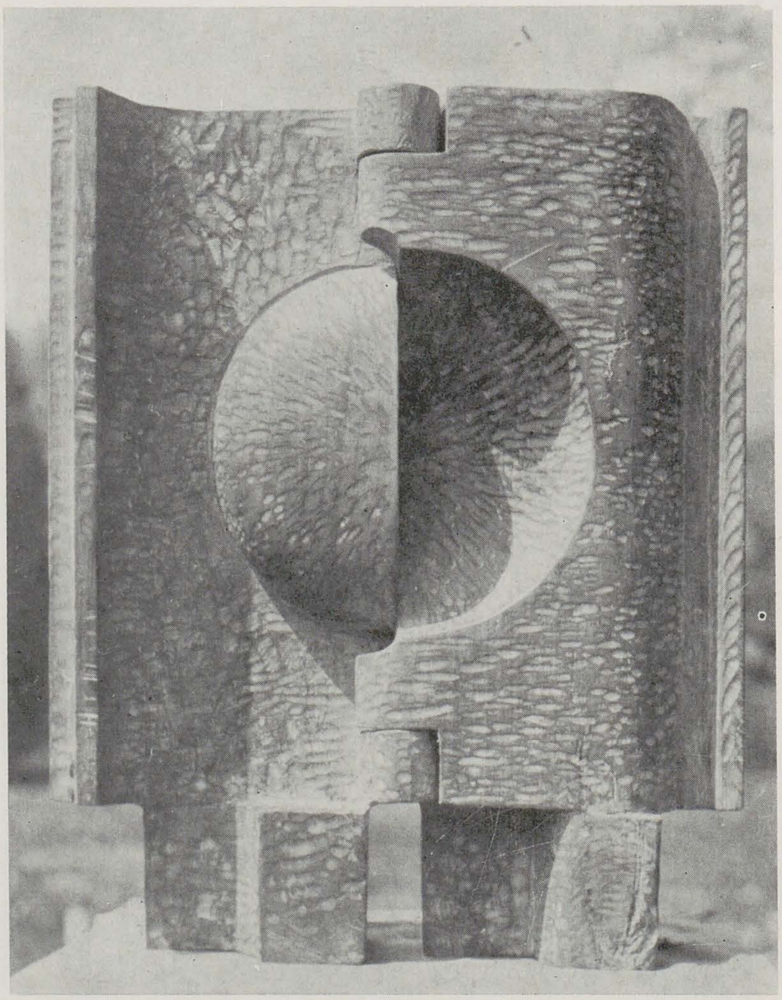


- *Născut la Periam (Timiş) la 13 februarie 1930*
- *Absolvent al Institutului de arte plastice « Ion Andreescu », Cluj-Napoca (1950—1956), clasa prof. Petru Abrudan, Teodor Harşia, Kós András*
- *Debut: 1950*
- *Din 1950 participă cu sculptură la toate saloanele republicane municipale, anuale, bienale, festive, comemorative sau omagiale.*
- *Participări la expoziţii româneşti peste hotare: 1969 — Torino, Novi Sad, 1970 — Belgrad; 1977 — Graz; 1978 — Sofia; 1979 — Moscova, Sofia*
- *Participări la expoziţii internaţionale: 1974 — Wroklaw, Bienala internaţională de desen; 1977 — Lausanne, Expoziţia internaţională de sculptură în aer liber*
- *Expoziţii personale şi de grup: 1970 — Vulpera (Elveţia); 1971 — Morges (Elveţia); 1972 — Luzern (Elveţia); 1974 — Modena (Italia); 1975 — Baden Basel (Elveţia); 1977 — Arad; 1979 — Freibourg (Elveţia); 1981 — Timişoara, Freibourg (Elveţia); Ettlingen (R.F.G.); 1982 — Burgreinfeld (R.F.G.); 1984 — Hofgeismar, Gissen (R.F.G.)*
- *Premii: 1957 — Premiul II la Concursul Festivalului Mondial al Tineretului Moscova; 1966 — Premiul II pentru sculptură acordat de U.A.P.; 1974 — Premiul II la Trienala de desen Wroklaw*

https://biblioteca-digitala.ro

1. Înțelept II, lemn 2. Lada de zestre, lemn 3. Triptic, lemn 4. Simbol IV, lemn 5. Duhul cîmpiei, lemn



https://biblioteca-digitala.ro

«pornind de aici»

olga bușneag

Expoziția «von hier aus» vrea să puncteze, cum de altfel însuși titlul o subliniază, importanța și rezonanța pe care le au astăzi în lume evenimentele din interiorul «scenei germane». Ideea organizării unei manifestări care să reflecte situația artei contemporane în Germania federală aparține unui grup de iubitori ai artei care au fondat în acest scop, în 1983, «*Gesellschaft für aktuelle Kunst Düsseldorf e.V.*» Această asociație i-a încredințat ulterior criticului *Karper König* din Köln — unul dintre cei mai reputați «Ausstellungsmacher» din Europa — direcția artistică a expoziției. Alegerea a fost determinată de experiența pe care criticul din orașul Domului o are în direcția orchestrării unor ample manifestări plastice, ultima dintre ele, de un frumos ecou mondial, fiind marea expoziție «Westkunst» de la Köln, organizată în 1981 împreună cu Laszlo Glozer. Dacă în ce privește selecția artiștilor(în afara expozițiilor curente au fost prospectate peste 200 de ateliere de pe întreg teritoriul Germaniei Federale) Karper König a colaborat cu *Rafael Jablonka* și *Maja Oeri*, în ce privește modul de impostare în spațiu al exponatelor el a făcut apel la arhitectul *Hermann Czech*. Intenția acestuia din urmă — după înseși precizările sale — a fost aceea de a crea «un oraș al artei», cu străzi și piețe cu spații închise și deschise, care să nu favorizeze pe unul sau altul dintre expozanți, ci să creeze nuclee de interes «egale în drepturi», forma de prezentare (suprafața, înălțimea, volumul) fiind determinată exclusiv de obiectele artistice și de condițiile pe care acestea le solicitau pentru a fi puse într-o lumină care să înlesnească lectura privitorului. Arhitectura expoziției (realizată după un adevărat proiect urbanistic) urmărea să ofere o incitantă promenadă de-a lungul străzilor, scuarurilor, în interiorul unor pavilioane și «patio»-uri, pentru a «intensifica experiența artistică a vizitatorului». Țelul principal al manifestării era să demonstreze contribuția germană în conturarea peisajului internațional al artei, să evidențieze faptul că în acest moment nici o altă națiune nu oferă o scală atît de largă în ce privește multitudinea și vivacitatea atitudinilor artistice, a direcțiilor plastice individuale. Și în acest sens — dincolo de carențele selecției și ale «punerii în pagină» — «von hier aus» marchează un moment de referință, evidențiind «scena germană» ca unul din centrele cele mai efervescente și mai turbulente al artei, cu prelungi ecouri, nu numai în Europa ci și în America.

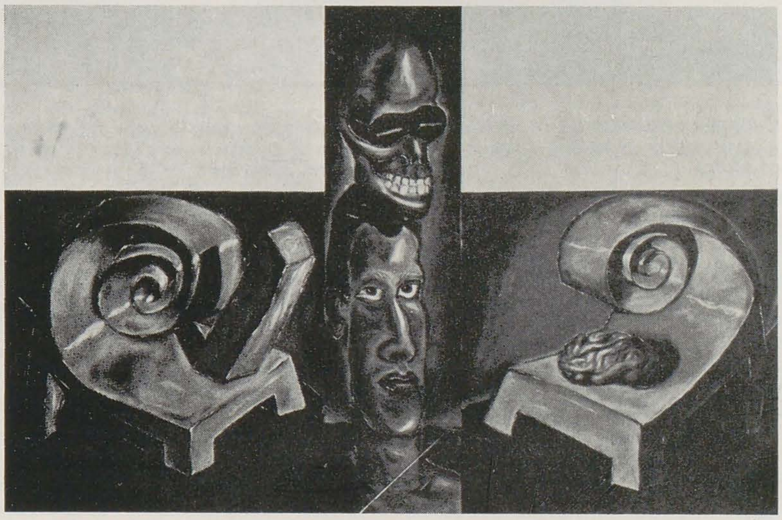
În cadrul expoziției de la Düsseldorf au fost prezentate lucrări aparținînd unui număr de peste 60 de artiști, lucrări diferite ca stil și mijloace de expresie: picturi, sculpturi, desene, colaje, fotografii, ambienturi, instalații-video, performanțe ș.a. Alături de artiști de mult intrați în circuitul internațional figurau reprezentanți ai celor mai tinere generații și «outsiders».

În spatele diversității se reflecta — în lucrările plasticienilor cu adevărat reprezentativi — o nouă «prise de conscience» a artei germane, trecerea de la o artă axată pe «inovatio», către o artă deschisă conceptului de «renovatio», către o artă de recuperare a unei anume tradiții, tradiție în care pulsează ecouri din expresioniștii germani, din grupul «Cobra» din Dubuffet, Matta, Lamm și action-painting.

Începînd din 1980 se pictează din nou în Germania de vest și se ciopleşte direct cu barda «heftig und wild» (impetuos și sălbatic) cum se spune. O artă figurativă care, fără a cădea sub dominația anecdoticului, se preocupă de destinul omului, încercînd să exprime situația tranzitorie a realității eului și lumii. O pictură senzuală, care iubește materia, o pictură făcută cu un nou sentiment al spațiului, cu vocația vastității. Temele principale derivă din examinarea relației om-viață și om-societate, din denunțarea excesivei tehnicizări a vieții (care a dus la alienarea omului) și a neliniștii generate de pericolul unui nou război. Pluralismului noii picturi îi este proprie relativizarea «puterii și autorității stilului», «die deutschen Wilden» («sălbaticii germani», cum sînt denumiți reprezentanții neo-expresionismului german) înțelegînd prin stil doar o metodă operativă, aptă să-i înlesnească artistului o mai profundă înțelegere a lumii și artei.

Turnantul către figurativ, către o pictură «imagée» și senzorială, s-a petrecut în Germania federală simultan în mai multe puncte: Berlin, Köln, Hamburg. *Dokoupil*, *Bömmels* și *Dahn*, de pildă, s-au format la Köln, în cadrul atelierului comunitar din Mülheimer Freiheit. În dorința de a surprinde simultaneitatea unor fenomene antagonice, unii operează cu elemente de stil diferite, chiar contrare, în cîmpul aceleiași opere, sau apelează la stil doar ca citat. Din păcate această proclamație a «sfîrșitului» stilurilor a permis intrusiunea în pictură a unor elemente subculturale, a kitschurilor triviale, a diletantismului, care diluează sensul protestatar și subminează mesajul unor lucrări, a căror dimensiune monumentală (mari cît peretele) se vădește a fi o dilatare nejustificată a suprafeței, un tribut plătit modei.

Lăsînd deoparte anomaliile inerente oricăruį început, trebuie recunoscut că în lucrările unor artiști din generația matură — l-am numi pe *A. R. Penck* — sau a unora mult mai tineri — *Dokoupil*, *Dahn* ș.a. — clocotește o vitalitate explozivă, o vigoare violentă, «un puternic și irațional Kunstpathos», vocația «marelui» și a gestului impetuos. Ei simt nevoia imperioasă să supună examenului realitatea în toată complexitatea ei, traducînd instabilitatea și situațiile ei contradictorii în imagini uneori imperfecte dar autentice care deconcertează și irită. Dar în aceste imagini șovăelnice ale prezentului încep să încolțească elementele unei noi iconografii. Din atmosfera confuză încă a acestor exerciții neo-expresioniste, se va decanta arta de mîine. Cu condiția ca tatonările de astăzi să depășească un anume diletantism, să impună prin calitate, prin autenticitate și pathos expresiv. Dar cînd *Georg Baselitz* — unul din promotorii noii figurații —, artist de o certă intensitate și amploare a gestului, se mulțumește să expună portrete răsturnate în serie procedeul începe să pară ieftin și să semene... a procedeu; sau cînd *Rainer Fetting* — care nu-i lipsit de simțul dramei — încearcă să refacă în patru secvențe (destul de plate) un drum al calvarului numit van Gogh (calvar pe care Francis Bacon l-a pictat magistral, în secvențe de un tragism feroce), exercițiul acesta rămîne o simplă experiență de atelier dar nu de expoziție.



1. *THOMAS WACHWEGER : Idol*
2. *GERHARD RICHTER : Imagine abstractă*
3. *JIRI GEORG DOKOUPIL : Fără titlu*

«Von hier aus» a conturat pregnant aportul adus la evoluția artei germane, actuale de cîțiva artiști tineri și mai vîrstnici ale căror lucrări se iveau ca insule salvatoare din oceanul pestriț, cu o atmosferă «forraine», de la Messegelände.

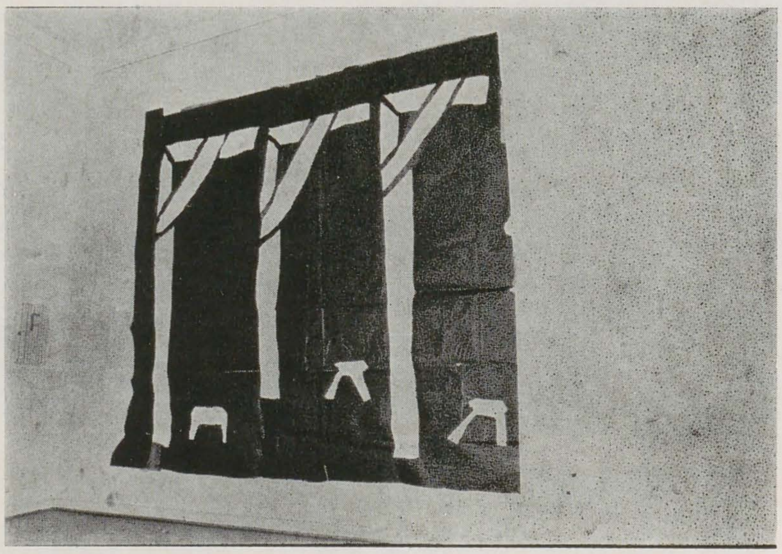
O disperare surdă, sentimentul unui dezastru apocaliptic, emană din cîmpurile bogat păstate cu o materie sură ale lui *Anselm Kiefer*, cîmpuri de o vastitate cosmică. Pe întinderea acestor «paradisuri» pustiite, peste care alunecă șerpi colosali, de coșmar, «ordinea îngerilor» e marcată doar de pancarte cu inscripții. Compozițiile uriașe ale lui *A. R. Penck*, populate de siluete filiforme, arhaic-infantile (compoziții sugestiv și cu adresă intitulate «*Quo vadis Germaniae*» și *Ich in D (West)*, evocă stress-ul în care trăiesc oamenii Germaniei federale, pîndiți de pericolul unui nou război, pe de o parte, și al unei tehnicizări alienante pe de alta. Sînt lucrări al căror protest și directitate acționează tocmai datorită autorității lor plastice. Același protest împotriva războiului, a oprimării popoarelor, a dominației tehnicii și înstrăinării omului de rosturile lui firești se desprinde și din lucrările de mare forță și pathos ale foarte tînărului *J. G. Dokoupil*.

O autentică tensiune, un fantastic macabru, un sentiment apăsător de sfîrșit de lume (o lucrare era de altfel intitulată «Endzeitgefühle»), obținute prin predominarea negrului și prin calitatea figurației, acționau prin marile pînze semnate de *Christa Näher* și *Astrid Klein* (dispersie pe pînză, la prima, «fotoarbeit», la cea de-a doua). Pînzele pline de «schwung», realizate prin recursul la noi medii (argint, nitrat de argint, lumilux, lac) de către *Sigmar Polke* înscriau unul din punctele de interes ale expoziției, ca și spațiul destinat lui *Gerhard Richter*. Artist cu o reputație bine stabilită, de o rigoare convingătoare în tot ceea ce întreprinde, Richter expunea alături de nouă mari pînze abstracte (explozii informale cu dominantă de galben) și două mici peisaje, al căror realism poetic, învăluitor, era impregnat de o anume taină. Tradiția «objets trouvés», a preluării și transportării în operă a unor felii de realitate, era continuată de mulți artiști. Dar de cele mai multe ori fără har,

---

*** Expoziția intitulată «*pornind de aici — Două luni de artă germană nouă la Düsseldorf*» a fost instalată în zona Messegelände a orașului amintit (într-un hol de 14.000 m²) în intervalul 29 septembrie—2 decembrie 1984. Genericul «*von hier aus*» îi aparține lui *Joseph Beuys*, «Papst der Kunst» în Germania federală. Cu ocazia expoziției, la editura Du Mont a apărut un catalog de aproape 400 pagini, în care artiști selectați (70) erau prezentați prin texte scrise de critici sau de ei înșiși, cu reproduceri după lucrări; însoțite de fotografia artistului în atelier.**

https://biblioteca-digitala.ro



1. JÜRGEN BORDANOWICZ : Imaginea luminii
2. FELIX DROESE : Spînzurătoare (după Breugel cel bătrîn)

cum era cazul Katharinei Fritch. În schimb, *Herman de Vries* o făcea cu brio. Vitrinele în care erau sofisticat expuse eșantioane de semințe aparținînd unui grup de 65 de plante înrudite și marea pînză albă pătrată (dispusă cu un covor « au ras du sol ») — acoperită aproape în întregime de mii și mii de boboci de trandafir, uscați, surprinși parcă de un ger năpraznic în pragul înfloririi — dezvoltau un climat particular.

Sculptura, care a devenit o preocupare mereu mai statornică a pictorilor (piesele în lemn semnate *Georg Baselitz* sau *Markus Lüpertz* o probează), își făcea simțită prezența prin cîteva personalități remarcabile, dintre care amintesc pe *Ulrich Rückriem* și *Nicolaus Gerhart;* pietrele lor monumentale (granit, la primul, kalkstein, la cel de al doilea), cioplite, parțial șlefuite și uneori perforate, păreau destinate celebrării unui ritual. « And last but not least » să amintim și « envoie »-ul mult faimosului și controversatului *Joseph Beuys* — o « problemă » mereu deschisă — care a expus, printre altele, un ansamblu de 12 paralelipipede de fîlț presat, fîlțul fiind de peste un deceniu un « signum » al identității sale.

« Von hier aus » și-a ținut numai parțial promisiunea de a reflecta situația « noii arte germane »: în expoziție figurau destul de mulți artiști sau afirmați consacrați, prea puține debuturi și, poate, prea mulți « wilzi »; dar dacă « die neuen Wilden » reprezintă în momentul de față o « realitate » a plasticii germane, atunci expoziția le-a făcut dreptate. Un « eveniment plastic » plenar înfățișat era « întoarcerea » artei germane către figurație, către o artă care ia viu atitudine față de condiția umană. S-a terminat cu « absurda superstiție a noului » (cum numea Valey goana după inovație), arta se preocupă din nou de *om,* de neliniștea și disperarea lui de a trăi într-o societate ostilă și sub amenințarea unui nou război. Și această neliniște — Unheimlichkeit — e clamată uneori cu o vigoare, o ardență și o calitate a pathosului și expresiei plastice care ne restituie încrederea în destinul și rolul artei.

« Punerea în pagină » a lui *Herman Czech* n-a izbutit a se finaliza într-un « peisaj urban » ca loc al artei. Teatralizarea și solemnizarea abuzivă a unor pavilioane și spații crea sentimentul unor incinte cvasi-sacre, incinte care nu comunicau între ele ci atomizau expoziția în monade leibnitziene, fără uși și fără ferestre, suficiente lor înșile. Departe de a fi solidare întru crearea unei atmosfere unice, diferitele elemente arhitecturale ale spațiului expozițional tindeau la izolare și personalizare excesivă.

Oricum, unul din punctele pe care *Karper Kōnig* și l-a propus ab initio — acela de a provoca privitorul să pună singur întrebări artei — a fost întrutotul atins. Oricum, în pofida crizei internaționale a stilurilor, « die deutsche Szene » se arată a fi vitală și activă, impunîndu-se autorilor, alături de New York, ca un « Vorläufer » al artei internaționale, ca nucleul cel mai viu și mai plin de surprize al plasticii europene.

corespondență din Düsseldorf/decembrie '84

trasee europene

amelia pavel

Obiceiul — limitativ ca orice obicei — de a urmări într-o călătorie mai ales expoziții, muzee și în general evenimente vizuale din această familie, mi-a apărut de astă dată mai puțin purtător de riscurile unilateralului. Am putut constata cu bucurie că, în momentul actual tocmai expozițiile, adică înțelegerea, interpretarea, organizarea și comunicarea experienței de creație, din trecut sau de astăzi — se ostenesc cel mai mult să iasă din tiparul faptului cultural de rutină monden aplaudat și strict conturat în preocupări. Expoziții nu numai de « opere », celebre sau în curs de afirmare, dar și — sau în special — expoziții-stimulent pentru descoperirea ori regăsirea de sensuri: noi, pierdute, omise; expoziții-torpilă pentru tot felul de prejudecăți ale gustului considerat elegant, expoziții argument pentru ideea că experiența artelor vizuale este una decisiv umană; expoziții-divertisment; expoziții-reculegere, de exercițiu spiritual și gimnastică interioară a eului. Surprize de acest fel — nu chiar absolute — deoarece sînt cîțiva ani de cînd noua etapă se conturează — am avut de îndată ce am coborît pe aeroportul parizian de la Orly, trezită la realitate după ireala trecere peste Alpii duri, albaștri, cu vîrfurile ondulate acoperite de zăpadă, asemănătoare în abstracta lor certitudine cu peisajele alpine tîrzii, numai de lumină și forme, ale lui Hodler. La Orly deci, așteptarea îndelungată la ghișeul lumii care nu face parte din C.E. (Comunitatea europeană), am dat peste un neașteptat catalog-reclamă tipărit în excelente condiții grafice, care anunța expoziția « Franța are talent »*. N-am întîrziat a o vizita. Operele expuse erau obiecte în principiu utile: de vestimentație, sticlărie, jucării, mobilier, lămpi, dar și cărți ilustrate, obiecte ornamentale sau de utilizare excentrică, de pildă bastoane de plimbare cu capete în formă de portret sculptat roman, de medalion rococo etc. Toate obiectele semnate de artiști contemporani sau mai de demult — în versiuni ale unor întreprinderi ca cea a porțelanurilor de Sèvres care prezenta celebrii « Nuferi » de Lalanne, expuși și în București la Muzeul de artă acum trei ani. Pînă aici, nimic neobișnuit. Șocul noutății venea însă din contextul în care obiectele erau plasate, în vecinătatea, să-i spunem promiscuă, a mărfurilor obișnuite într-un mare magazin universal. Cum reacționau în acest mediu acele alcătuiri de artă răsfățate în mod obișnuit în vitrinele « Artcurial »-ului sau al altor galerii de lux? Reacționau cu o surprinzătoare capacitate de adaptare: agresivitatea lor comercială le dădea un aer euforic, ca și cum pentru prima oară ar fi descoperit farmecele vitalității unui iarmaroc foarte animat. Modernitatea lor, excentricitatea chiar, se atenua, se integra, în același timp însă reușind să imprime un iz de aventură și mister bine iluminatului și organizatului paradis al consumului internațional.

Nici o îndoială: conviețuirea comerțului cu arta face zgomot. Bienala anticarilor, adăpostită în pavilioanele enorme ale Grand' Palais-ului, a atras în actuala ediție mai mulți vizitatori — și cumpărători — ca oricînd. Dorința de a « investi » sau pasiunea de a colecționa, ori numai de a se deplasa pentru cîteva ore (de atîta era nevoie pentru a parcurge, fără prea îndelungi opriri, toate compartimentele bienalei) în ambianța fastidiosului din toată lumea și din toate timpurile, cîndva util, acum arareori astfel, atrăgea acolo nesfîrșite șiruri de cucoane frumoase, îmbrăcate stilizat cu un soi de gust Art-Déco interbelic întinerit. Ideea că la artă se pricep în primul rînd femeile, rămîne vie. Aranjamentul expoziției evită cu discreție, pudoare chiar, orice ostentație a caracterului ei mercantil. Fiecare anticar s-a străduit să-și prezinte obiectele într-o ambianță camerală. Nimic nu deosebea compartimentele de spațiile unui interior de lux, mobilat și ornat cu piese de valoare de toate stilurile, așa cum îndeobște le putem întîlni în locuințele franceze înstărite — și nu numai în cele tradiționale. Bogăție, în unele cazuri somptuoasă, foarte rar dezagrementată de vreun obiect deplasat la granița kitsch-ului — și acela pînă la urmă absorbit și redus la o hazoasă tentă de umor. Mobile, vase, oglinzi, tapiserii, covoare trezeau nostalgia unei existențe posibile într-un astfel de decor, concentrînd, acaparînd expresivitatea atmosferei, în dauna multor frumoase picturi și desene care în aceleași interioare păreau, nu știu de ce, sărăcite în substanță expresivă, solicitantă. Și totuși printre ele se aflau un minuscul portret anonim francez de sec. XVI, în genul lui Clouet, pictat în armoniile meditative ale unei exclusive combinări de cafeniu și negru; o madonă — poate de Roger van der Weyden —; multe mici peisaje de Boudin — cum de nu este mai apreciat?; cîteva stranii desene colorate de Van Dongen confirmînd ideea că erotismul lui — departe de a fi o formă de superficială modernitate — reprezintă una din contribuțiile originale la naturismul expresionist; picturi neașteptate, de intensă simțire tragică semnate de Vallotton îl descoperă aici înrudit cu Ramuz și persistențele rustic-resemnate ale sensibilității elvețianului valezan. Dar ce se vindea cel mai repede? Obiectele insolite, destinate jocului, micii aventuri interioare, îndeplinirii de gesturi străvechi, ritualizate, stîrnind imaginația și gustul misterului: un balansoar-cal de lemn cu două locuri, de înălțimea unui copil de 7—8 ani (mobilă englezească din secolul al XIX-lea; de aceeași proveniență, un leagăn victorian, încărcat cu ornamente ca statuile londoneze ale epocii; un birouaș de scris rusesc, din secolul al XVIII-lea, cu zece sertare secrete, accesibile numai cu un soi de cifru pentru corespondență ascunsă; o lădiță de bijuterii italiană din epoca manieristă, al cărei capac este îndesat acoperit cu figuri sculptate în faianță și sticlă înfățișînd alegorii și simboluri enigmatice, menite jocului de societate al descifrării; o oglindă chinezească din secolul al XVII-lea, cu « cheie » și darul de a arăta și « lumea pe dos ». — Tot acest spectacol m-a îndemnat, a doua zi, să vizitez și casa-muzeu Nissim de Camondo, o locuință franceză din secolul al XVIII-lea. Rezidență de bancheri înnobilați, între ai cărei descen-

---

*** La Magazinul Galeriilor Lafayette.**

denţi s-a aflat şi familia Salomon Reinach, cunoscutul arheolog, deportată şi ucisă la Auschwitz, se află pe strada Monceau, în imediata apropiere a parcului, definit de grilajele înalte, solemne, cu vîrfuri aurite şi aranjamente grădinăreşti Art-Nouveau cu reminiscenţe rococo. Împrejur spaţiile stradale poartă o fizionomie cu expresie umană specifică, în care intră conştiinţa somptuozităţii şi o rigoare aproape severă; din sentimentul dimensiunii şi al puterii (abia acum şi nu numai în acest cartier, am înţeles că arhitectura Parisului este una a puterii — mai pregnantă în acest sens decît cea a Londrei sau a Vienei). Casa Camondo, pe trei nivele, este încărcată de tot ce se «purta» în secolul al XVIII-lea şi era mai preţios în epocă, de la panoul de Gobelins la porţelanul de Strasbourg sau Rouen. Dar, iată că aici, unde a operat o tehnică muzeografică mai amatoare de inventare decît de atmosferă, nu reuşeşti decît să citeşti «obiecte» şi mai nimic din stilul de viaţă în care ele au fost integrate. Lipseşte «reconstituirea», scenografia; desfăşurarea este rece, lipsită de intimitate. Să fi avut aici totuşi un rol locuinţa însăşi, impregnată poate de un anume spirit de asceză iudaică tradiţională, rezervată în a-şi traduce în obiecte ale ambianţei experienţa propriuzisă de viaţă, lăsîndu-le doar spaţiul funcţiei şi strălucirii lor exterioare? Oricum, am înţeles că ştim încă puţin despre acest secol al XVIII-lea, deşi s-a scris atîta despre el, şi pentru francezi continuă să reprezinte o ambianţă familiară în ale cărei culise a reînceput, abia de curînd, să arunce noi priviri, mereu surprinse de cîte un aspect neaşteptat. Ocaziile de a o face nu-mi lipseau. Mai întîi, o mică escală la expoziţia «Boîtes à musique» şi automate», — produse elveţiene din sec. XVIII—XIX — prezentate împreună cu replicile lor moderne. Ele proveneau toate din vechiul atelier La Croix lîngă Neuchâtel şi iradiau o stranie fascinaţie. Foarte minuţios exacte şi ornamentate, în cel mai autentic şi elegant stil rococo, îşi păstrau nealterat caracterul de «jucărie», adică de obiect esenţialmente transpozabil către orice stadiu şi gradaţie a iluziei. La mici intervale, jucăriile se puneau în mişcare, ţeapănă mişcare puţin diabolică de marionete, care totuşi avea graţia ei ireală, instantanee; apoi brusc totul se oprea şi «gata» — o lume dispărea. Graba cu care un public numeros cumpăra replici foarte costisitoare ale acestor jucării, străine s-ar spune de predispoziţiile copiilor de astăzi, confirma însă constatările negustorilor obişnuiţi de jucării: că «se caută» din nou jucăria «nepractică», multifuncţional producătoare de iluzii, în care poate fi învestită închipuirea şi jucăria rămîne doar un obiect util în mic.

De secolul al XVIII-lea se ocupau însă două expoziţii de mari proporţii: «Diderot şi arta de la Boucher la David — Saloanele 1759—1781» la Hôtel de la Monnaie, şi «Watteau» la Grand Palais. Cea referitoare la Diderot a fost, cred, una din cele mai dătătoare de şoc pentru orice critic de artă sau jurnalist cultural! Picturile şi sculpturile erau însoţite de comentariile lui Diderot, scrise de el la prima expunere a respectivelor opere. Acum vreo zece ani, tot la Paris, o expoziţie de acest fel arăta picturi din saloanele secolului al XIX-lea şi alături opiniile lui Baudelaire. Atunci, interesul major era stîrnit de frecventele uluitoarele neconcordanţe de gust ale poetului cu ceea ce istoria artei avea să statueze în perioada imediat următoare (oare pentru cîtă vreme?) Acum, cu Diderot, lucrurile stăteau invers. Pretutindeni avea dreptate, şi încă peste fluctuaţiile istoriei. Cîtă degajare, vervă, pricepere, tehnică, sensibilitate, lipsă de prejudecăţi în aprecierile emise firesc, direct, ca într-o scrisoare sau o convorbire cu caracter personal! În salturi neaşteptate de la umor la sentimentalism, de la ironie la micul acces de retorică franţuzească, îl recunoaştem pe Diderot şi ca personaj de epocă, aducîndu-şi contribuţia la definirea ei. Era prieten cu Chardin, care pe parcursul a şase ediţii ale Salonului avusese în cadrul juriului rolul de «tapisier» (astăzi «panotator»), treabă deloc uşoară în condiţiile unor diferenţe enorme între dimensiunile şi spiritul lucrărilor, mai ales al celor de pictură. «Acest panotator Chardin, scrie Diderot în cronica din 1769, este un maliţios de mîna întîia; este încîntat cînd îi reuşesc cîteva glume bune. Este adevărat că pentru artişti şi public aceste glume sînt profitabile: pentru public fiindcă îi permite să înţeleagă mai bine lucrurile prin comparatii strînse; pentru artişti fiindcă ştie să deschidă între ei o luptă de-a binelea primejdioasă». Cu Chardin discuta şi prin el se iniţia în multe din tainele meşteşugului picturii şi gravurii. Aşa a ajuns şi la elaborarea, foarte concentrată a unui mic cod al calităţilor unui critic: «Pentru a descrie un salon de ce lucruri este nevoie? Toate formele de gust, o inimă sensibilă la toate felurile de farmec, un suflet susceptibil de nesfîrşite moduri de entuziasm, diferite între ele; o varietate a stilului care să corespundă varietăţii pensulei; a şti să fii măreţ sau voluptos cu Deshays, simplu şi adevărat cu Chardin, delicat cu Vien, patetic cu Greuze, să produci toate iluziile posibile cu Vernet; dar spuneţi-mi, de unde să-l luăm pe acest meşter?» Recomandarea acestei stări de disponibilitate este sistematic aplicată de Diderot, şi cu atît mai izbitoare cu cît gîndirea lui estetică se desfăşoară păstrînd respectul epocii pentru principiul ierarhiei genurilor, în frunte cu pictura istorică sau alegorică. O imensă pînză, «Coresus şi Callirhoé» de Fragonard, îl decepţionează pe Diderot, fără însă a-l împiedica să-i recunoască meritele autenticităţii în formulările patetice; rezervele criticului i-au făcut însă un serviciu lui Fragonard, ajutîndu-l să renunţe la acest gen de eforturi. Despre Chardin, Diderot scrie cu maliţie teoretică: «Chardin nu este un pictor de scene istorice, dar este un om de seamă». În imediata vecinătate a imaginilor care se succedau în solemnele încăperi napoleoniene, într-o selecţie reconstituind tot ceea ce plăcea în epocă, de la idilele antichizante ale lui J. M. Vien (Vînzătoarea de amoraşi) şi scene de mare anvergură compoziţională ca «Moartea lui Leonardo da Vinci» de F. G. Ménageot, la pastoralele lui Boucher, naturile moarte de Chardin şi peisajele preromantice ale lui Vernet (astăzi atît de apreciate) observaţiile lui Diderot reaşezau lucrurile într-o ordine a inteligenţei şi lucidităţii, sensibile în egală măsură la grandoare şi fineţe, la virtute şi glumă. Într-un subtext nu prea greu lizibil, se aflau acolo şi Descartes şi Pascal; acţionau, mereu prezente, dimensiunile adîncimii. Străbătusem astfel nu doar o expoziţie ci nişte traiectorii de civilizaţie ale spiritului european.

Deşi concepută clasic, marea expoziţie Watteau la Grand-Palais, cu prilejul tricentenarului naşterii artistului ţinea pasul cu noile puncte de vedere ale cercetării privind cultura secolului al XVIII-lea. Pretutindeni sugestii şi aluzii la ecourile, mai puţin luate în seamă pînă acum, ale viziunii lui Watteau: în cinematografia din perioada primului val al filmului fantastic postbelic, al anilor '40 — de ex. «Copiii Paradisului» de Marcel Carné — în teatrul de pantonimă al lui Marcel Marceau; în repertoriul iconografic, dar şi în spiritul perioadei albastre a picturii lui Picasso; asupra romantismului peisagistic german, asupra picturii de la Barbizon, asupra modei vestimentare şi coafurii la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi din nou astăzi; asupra baletului vienez. Rodin intuise la Watteau poziţia echilibrului fragil între «teatru şi pictură», dar şi firul unei «lungi acţiuni» care se derulează în densa ţesătură de simboluri a operei lui Watteau. Marea sală cu desene din muzeele lumii scotea în evidenţă, pe lîngă filiaţii grafice rembrandtiene şi un dar al abstracţiei, cu grijă cultivat de acest artist, nu al «subteranului» secol XVIII cu ficţiunile negre ale lui Horace Walpole şi cohortele de vrăjitoare clandestine de lux, dar al secolului presimţirilor şi prefigurărilor, al schiţelor de viitor. Completările video ale expoziţiei reţineau însă didactic din opera lui Watteau aproape exclusiv fundalurile social-politice. Mult mai mare afluenţă de public decît la Watteau se observa alături, la expoziţia Douanier-Rousseau. Aici aveai de la intrare sentimentul trucajului abil: din partea organizatorilor care «exploatau» moda picturii naive, dar şi din partea artistului care, confruntat astăzi cu numeroşii săi descendenţi — direcţi sau indirecţi, voluntari sau involuntari — nu mai apărea, cu excepţia a două-trei lucrări — drept cel mai original şi atrăgător dintre naivi. Iar documentaţia expoziţiei demonstrează cu haz că Douanier Rousseau n-a călătorit niciodată în Mexic sau alte ţări îndepărtate din priveliştile cărora s-ar fi inspirat, aşa cum credeau admiratorii lui celebri — de la Picasso la Apollinaire — ci că vegetaţia exotică şi farmecul ei suprarealist avea ca sursă fie colţuri ale grădinii botanice pariziene («Jardin des Plantes») fie cîte un salon supraîncărcat cu plante exotice, după moda vremii, în locuinţele unor doamne din burghezia franceză. Simboluri elementar folosite, un umor politic de carte poştală i-au fascinat totuşi pe marii sofisticaţi ai epocii. Chestiunea s-ar putea pune, şi nu numai pentru Douanier Rousseau. Deşi în alt context, reconsiderări ca acelea ale lui Bouguereau, Max Klinger, F. von Stuck, ridică întrebări asemănătoare. În imediata vecinătate, într-un imens spaţiu-cort, foarte puţin vizitata expoziţie: «Consacraţi şi tineri artişti de astăzi (pictură, sculptură)» desfăşura producţii în cea mai mare parte epigonice. Suite lungi de «ulei pe pînză», în dimensiuni mari, încercînd poate să compenseze o substanţă expresivă sărăcită, revin obsesiv la impulsurile lui Tanguy, Dubuffet, de Kooning, dar reduse în intensitate, timidizate parcă. Nu întîlneai acolo nimic din fervorile şocante ale neofovilor, ci mai curînd intrarea într-o rutină a actului de a picta ceva cît de cît actual şi de a trimite tabloul la o expoziţie. Mai atractivă se înfăţişa sculptura, cu toate că şi acolo epigonismul era evident, dar tot atît de evidentă pasiunea lucrului bine făcut. Modele favorite: Brâncuşi, Zadkine, precolumbienii, iar de un interes deosebit se arătau lucrările cîtorva artişti străini, stabiliţi la Paris.

Evenimentul anului — adevărată aventură metodologică — a fost însă expoziţia de mari proporţii organizată de Werner Hoffman şi Thérèse Burollet la Petit Palais şi intitulată «Simboluri şi realităţi. Pictura germană între 1848—1905». Spre deosebire de precedenta mare desfăşurare de pictură germană la Paris, în 1976, cînd succesul ca şi influenţa expoziţiei «Romantismului în arta germană» s-au datorat mai ales şocului de noutate a informaţiei şi unei plauzibile extinderi a conceptului de romantism, sinteza «Simboluri şi realităţi» se constituie ca un inventar întreprins cu temeritate asupra ideilor de revizuit în privinţa artei secolului al XIX-lea. Prin lista de nume incluse, prin învecinarea lor, prin selecţia lucrărilor fiecărui artist, ca şi prin extrasele bibliografice din catalog, expoziţia, urmărind procesul însuşi de înfruntare între căutări, dă peste cap toate obişnuinţele acreditate în felul de a stabili deosebirile şi legăturile dintre arta germană şi cea franceză în secolul al XIX-lea, în felul de a stabili treptele esteticului şi ale gustului artistic; în criteriile înseşi de înţelegere şi apreciere a operei de artă şi chiar în sistemul de integrare a ei în lumea valorilor spirituale pe ansamblu. Cîteva nume mari jalonează expunerea, fără totuşi să-i acapareze toate înţelesurile: sînt Leibl şi Lenbach, Liebermann şi Menzel, Hans von Marées şi Lovis Corinth, Max Klinger şi Franz von Stuck, Anselm Feuerbach şi — prin anexiune — pentru potenţarea argumentării, elveţianul Arnold Böcklin; Käthe Kollwitz, F. von Uhde şi Max Slevogt. Alături de ei mai puţin cunoscuţi — şi pînă nu de mult, mai puţin apreciaţii, — Carl Spitzweg, W. Busch, Piloty, Ludwig, Richter, H. Thoma precum şi cîteva nume cvasi necunoscute în afara lumii specialiştilor germani: Victor Müller, Achenbach, von Steinle, Schuch şi, cu adevărat surprinzătorul Karl Rottmann. În operele tuturor acestor pictori, Werner Hoffmann, Günter Busch, Jörg von Uthmann au identificat semnele «unei nevroze a adevărului», fie el exprimat prin mijloace realiste — mai liniştite sau mai turbulente — fie prin intermediul simbolurilor fie, cel mai adesea, printr-o interferenţă de procedee. În fapt motto-ul expoziţiei ar fi putut suna «o alegere a realului», în care se contopeau ca un leit motiv, la diferite grade ale coerenţei sau incoerentei, două mituri germane: «Bismarck şi Isolda». Werner Hoffmann nu încearcă să dezvolte un concept al specificului artei germane în secolul al XIX-lea; dimpotrivă el reuşeşte, cu o bogată argumentaţie documentară (despre care nu poţi decît să te miri că a fost atît de trecută cu vederea) să arate decisivele legături ale secolului al XIX-lea german cu cel francez, în special cu Delacroix, Courbet şi Manet. În paranteză fie spus, aceste legături, direct surprinse în imagini ca şi în documentaţia biografică, sugerează conexiuni neobservate pînă acum şi între arta românească şi cea germană, sau cu cea franceză prin intermediul celei germane. În această privinţă, expoziţia internaţională din 1869 de la München, la care au participat numeroşi francezi, iar unii, între ei Courbet, au venit personal să ia contact cu colegii lor germani, a jucat un rol de prim ordin. Este de-a dreptul amuzantă în acest context, relatarea unei scrisori a lui Courbet din momentul sosirii la München de unde notează impresii puţin favorabile privind arta şi în special sculptura despre care scrie: «e de necrezut, s-ar putea număra cam 3000 de statui în acest oraş, toate la fel; eu am propus să li se schimbe între ele capetele la fiecare două săptămîni». După scurtă vreme însă şi după triumful cucerit în capitala bavareză, Courbet scria: «În mijlocul vostru, mă credeam acasă, printre fraţii mei: ridicam împreună un pahar pentru Franţa şi viitorul Republicii europene». Lucrările expuse la Paris nu urmăreau însă dialectica influenţelor, ci mai curînd, prin atenţia acordată aspectelor şi funcţiilor iconografice, stabilirea existenţei unor încărcări artistice paralele ale experienţelor, aspiraţiilor, ale formării miturilor politice, sociale, erotice etc. în secolul al XIX-lea. În acest scop organizatorii au renunţat la severitatea «bunului gust», şi au acceptat realităţile istorice ale evoluţiei lui, confirmate de altfel de numeroasele «reveniri» ale interesului artistic pentru nume şi stiluri condamnate în mediul avangărzii de la începutul secolului XX. Aşa se făcea că parcurgerea expoziţiei echivala cu un antrenament, aş spune echilibristic, în zone-limită: între agresiunea realului şi vis; între grotesc şi sensiblerie; între vitalitate şi kitsch; între fervoare şi idilă.

https://biblioteca-digitala.ro

gînduri despre opera lui norbert kricke

walter biemel

Pentru a înțelege cele ce urmează este necesară o observație preliminară. E vorba de raportul dintre artă și filosofie. Potrivit opiniei curente, arta și filosofia sînt domenii diametral opuse, domenii care nu au nimic în comun. Explicația acestei opinii e ușor de găsit. Arta are de-a face cu lumea văzului, în vreme ce filosofia are de-a face cu lumea gîndirii. « Văzutul » e numit, de la Platon încoace, *aisthêton*, iar « gînditul » — *noêton*. Această distincție, formulată înăuntrul filosofiei înseși, poate fi urmărită, în variațiunile ei, de la Platon pînă în epoca noastră. Ea a avut drept consecință faptul că, în timpurile moderne, a fost întemeiată o disciplină filosofică autonomă — estetica, înțeleasă, la început, ca știință a sensibilului, apoi ca știință a frumosului (a frumosului natural și a frumosului artistic), iar odată cu Hegel, numai ca știință a frumosului artistic. Confruntarea filosofică cu arta are loc, așadar, în perimetrul esteticii. Dar astăzi, am ajuns într-un punct, în care abordarea artei din unghi estetic a devenit problematică. Ce înseamnă asta? În estetică, frecventarea artei e înțeleasă ca pornind de la percepția sensibilă, de la efectul obiectului frumos asupra subiectului care contemplă. Împrejurarea aceasta e atît de evidentă, încît se poate pune întrebarea de ce, în definitiv, n-ar fi contemplarea estetică cea hotărîtoare cînd e vorba de artă. Răspunsul sună astfel: în artă se petrece și altceva decît simpla producere de obiecte atrăgătoare pentru un consumator dat. Ce este acest « altceva »? Vom reveni deîndată asupra acestei chestiuni.

Pericolul invocat îndeobște în legătură cu abordarea filosofică a operei de artă — un pericol, fără îndoială, real — se exprimă în convingerea comună că, pentru filosof, opera de artă nu e decît un pretext, un obiect « demonstrativ », utilizat ca ilustrare a tezelor sale filosofice. E totuna cu a spune că, ocupîndu-se de opera de artă, filosoful nu zăbovește de loc în preajma ei, ci o eludează mereu, pentru a-și desfășura teoriile. Cine face asta, ratează, într-adevăr, șansa unui dialog autentic între artă și filosofie. Unui asemenea personaj nu i se poate pretinde să inițieze, sau, măcar, să participe, la o reformă a esteticii. Dacă rîndurile de față vor să afirme o teză, aceasta e tocmai teza urgenței fără precedent cu care se pune astăzi problema dialogului dintre artă și filosofie. Din ce motiv? Trăim într-o epocă în care situația omului în lume trebuie regîndită. Progresele tehnicii, descoperirile din sfera ciberneticii nu ne pot ajuta să trecem cu vederea că, practic, nu știm încă de fel în ce direcție trebuie să evolueze comportamentul omului față de semenii săi, față de natură, față de mediul înconjurător și față de el însuși. Nu știm încă cum trebuie să se înțeleagă omul pe sine, ce sistem de relații urmează a fi, pentru el, hotărîtor. Cum ne poate ajuta, în această privință, arta? Ce vrea ea să ne spună? Tocmai că omul nu trebuie să se poarte ca un animal de muncă, ca simplu producător și consumator; îi stau la îndemînă si alte posibilități. Ceea ce se petrece, în fond, în cuprinsul artei — și prin aceasta reluăm întrebarea formulată adineauri — e o tălmăcire a relației omului cu lumea. Că arta nu trebuie redusă la dimensiunea *Mimesis*-ului — a imitării naturii — le-a fost, cred, clar artiștilor, dintotdeauna. Numai contemplatorul ne-artist s-a putut răfui cu întrebări de felul acesta.

Și în filosofie, problema relației omului cu lumea e o problemă centrală, implicit, pe de o parte, efortul de a înțelege cum e posibilă această relație (poziția filosofiei transcendentale) și, pe de altă parte, lămurirea unor probleme co-laterale privind esența lumii, esența omului și aceea a istoricității, adică a transformării istorice a omului. Căci nu ne este îngăduit să luăm ca punct de plecare o imagine statică a esenței; trebuie să realizăm mai degrabă în ce fel schimbările decisive ale istoriei sînt întotdeauna schimbări ale modului în care înțelegem lumea și pe noi înșine.

★

Cînd vrem să înțelegem un artist, cînd vrem să percepem ce anume își află întruchiparea în lucrările sale, e foarte important să identificăm momentul în care se ajunge la o înțelegere *(Einsicht)* artistică hotărîtoare (cu precizarea că termenul «înțelegere» nu indică un proces teoretic, ci, mai curînd, o intuiție fulgurantă la nivelul văzului plăsmuitor, o intuiție decisivă pentru creația ulterioară a artistului). Un asemenea moment a trăit Kricke în iarna 1949/50. Pînă atunci, el a lucrat figurativ, sub autoritatea tradiției clasice. În timp ce sculpta însă o prelungă figură culcată, tîrîtoare, sprijinită de o structură de sîrmă, și-a dat brusc seama că ceea ce îl interesa cu adevărat nu era figura propriu-zisă, ci structura de sîrmă sprijinitoare. Și atunci a luat dintr-un rulou de sîrmă pentru ambalaje, o bucată care, datorită înfășurării, avea o anumită curbură și a realizat cîteva prime imagini, tăind din ea segmente mai mici, și orînduindu-le astfel încît să intre într-o relație determinată unele cu altele. Un procedeu tehnic insolit — un soi de revoluție. În ce sens?

Modelajul sculptorului, fie el în piatră, marmoră, lemn, sau metal are drept obiect masivitatea, materialitatea, densitatea, plinul. Sculptorul « scoate » forma din marmoră*. Prin aceasta, el pune în evidență, în diferite chipuri, structura specifică a materialului cu care lucrează (lemnul de ex.) Cu Kricke se întîmplă însă, dintr-odată, o răsturnare a acestei milenare tradiții. Nu ne interesează, acum, dacă intuiția unor asemenea noi posibilități au mai avut-o, în veacul nostru și alții (Pevsner și Gabo de pildă); ne interesează doar cum a devenit ea — pentru creația lui Kricke — o intuiție « originară » și ce a rezultat dintr-însa.

O putem formula, simplificînd, astfel: nu se mai practică modelarea a ceea ce umple spațiul. Dar o definiție negativă ca aceasta nu e, întotdeauna, mulțumitoare. Ea ne arată doar ce evită Kricke, iar nu către ce tinde. Probabil că artistul n-a fost conștient de amploarea și complexitatea intuiției sale, în clipa cînd a avut-o; ea s-a concretizat abia în lucrările de mai tîrziu, rămînînd însă, de la bun început, intuiția lui « originară ». Să încercăm a o circumscrie. Ca formulă-reper, vom lua fundamentala *experiență a spațiului*, trăită de Kricke. Heidegger spunea odată, într-o prelegere: Ce sînt spațiul și timpul? Nu știm; știm doar că în ele se înscriu actele și afectele noastre. Mai exact, ni se pare că știm ce sînt spațiul și timpul, pentru că ne mișcăm în spațiu, pentru că avem de a face cu timpul, ținem cont de el, ne orientăm în spațiu și în timp. Dar acest « a te orienta în spațiu și timp » *(Sich-mit-Raum-und-Zeit-Auskennen)* nu înseamnă cîtuși de puțin a ști cu adevărat ce e spațiul și ce e timpul.

Să începem cu experiența spațiului. Ceea ce ne iese mai întîi și de cele mai multe ori în întîmpinare nu e spațiul ca atare, ci o sumă de obiecte *în* spațiu, așadar, ceea ce umple spațiul *(das Raumfüllende)*. Spuneam, adineaori, că arta sculptorului e arta de a modela, de a configura și transfigura plinul spațial. Dacă însă părăsesc această atitudine tradițională — o atitudine de care pînă și extraordinarul Brâncuși era încă legat — ce-mi mai rămîne de modelat? Căci spațiul are un mod de a fi ciudat de precar. El este ceea ce se lasă umplut. Nu vedem spațiul în sine; spațiul gol e, ca spațiu, invizibil. Or, problema lui Kricke era să facă vizibil spațiul însuși. Dar cum e cu putință una ca asta? Îndepărtarea a tot ce e *plin* spațial, nu lasă în urmă nimic, în afara unui simplu vid.

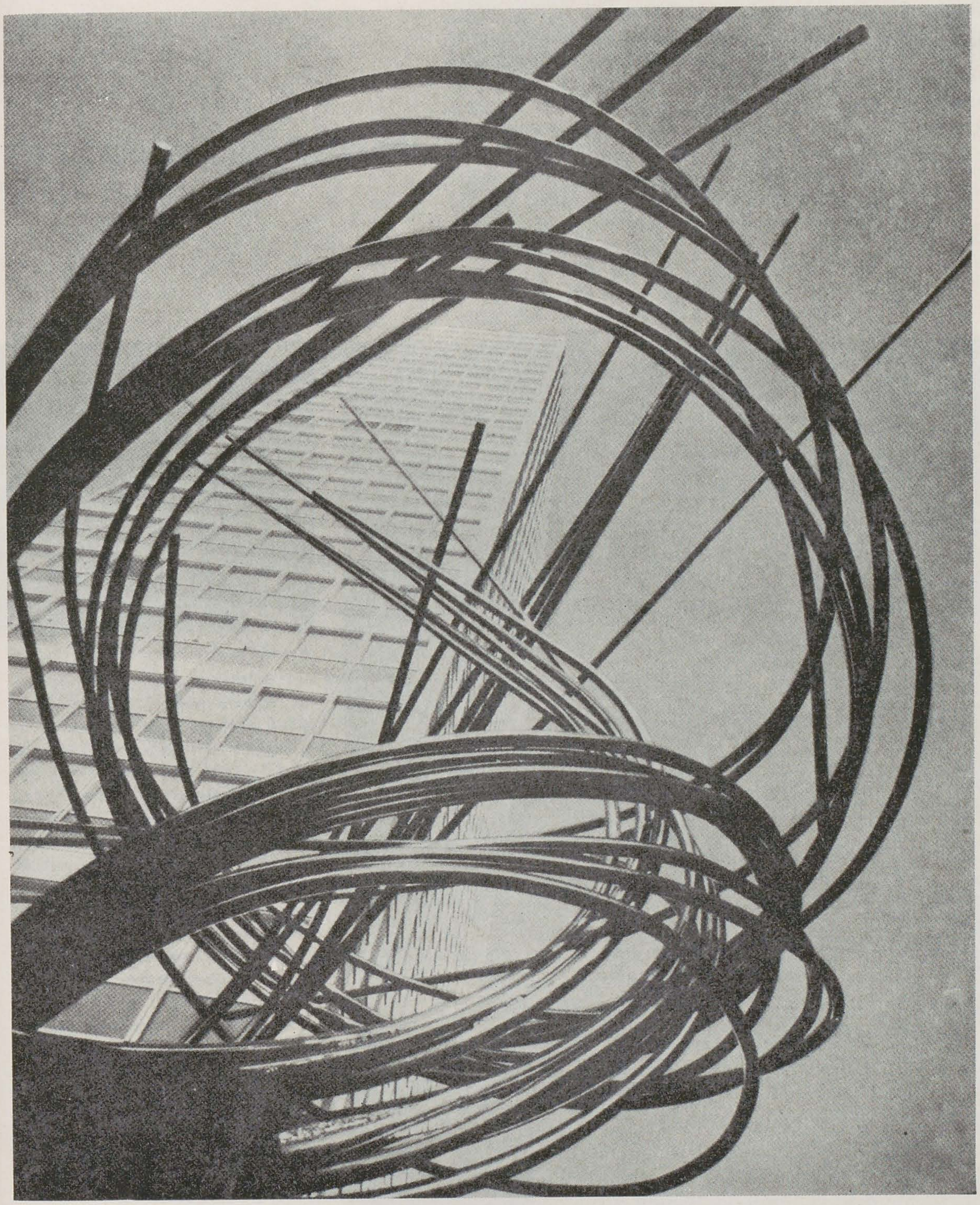
E uimitor cu cîtă consecvență e reprezentată încă din 1950 distanțarea de plinul spațial. În « Suprafață și Spațiu » întîlnim o formă care merită o scurtă analiză. La o privire superficială, prin eliminarea plinului spațial, nu rămîne prezent decît episodul *liniarității*. Linia este, într-adevăr, acel straniu element care nu s-a transformat în Suprafață și Spațiu. Aici însă se realizează, în reprezentarea liniarității, ceva neobișnuit: linia capătă caracter de limită. Ea nu mai e, în nici un caz, o linie oarecare, ci mai curînd acea linie care ne permite să mijlocim apariția suprafeței și a spațiului. Cu cît întîrziem mai mult în contemplarea acestei linii, cu atît mai limpede vedem născîndu-se dinaintea noastră o serie de suprafețe, și nu numai suprafețe: vedem născîndu-se spațiu. La prima ochire — imaginea are un efect static; dar dacă ne uităm mai atent, sîntem preluați în mișcarea limitei care transcende simpla linearitate. Nu e o limită rigidă, ci o limită vie, o limită care nu oprimă ci, mai degrabă, lasă să izvorască ceva. Un obiect artistic în aparență atît de simplu, ne confruntă, în realitate, cu un complex joc de suprafețe, de adîncimi și înălțimi spațiale. Și — ceea ce, după părerea mea, e foarte important — nu e vorba, aci, de spațiul clasic al geometriei; Kricke ne arată cum din izvorîrea spațialității iese la lumină o multitudine de relații noi. Un critic a atras, cu îndreptățire, atenția asupra faptului că în aceste prime lucrări nu apar niciodată unghiuri ascuțite. De ce? Fiindcă nu cu dreapta de tip geometric avem de-a face aici, cu acea dreaptă care măsoară și fixează distanțele, ci cu linia reprezentată ca moment al *curgerii*. Iată ceva hotărîtor în cel mai înalt grad. Vom reveni.

Încă din 1952, apar lucrări ca *Raumplastik* (« Sculptură-spațiu ») și *Raumplastik Weiss* « *Tempel* » (« Templul alb »), în care momentul mișcării e imediat perceptibil — ca, de pildă, în « Templu », acea tensiune ascensională, acea sonoritate urcătoare, negînd și depășind greutatea, balastul gravitațional. Acest moment dinamic se va accentua tot mai mult. Era implicat deja în evoluția lucrărilor din 1950, dar acum izbucnește deplin. Varietatea formelor nu e altceva decît varietatea derivată dintr-un proces dătător de spațiu: de fiecare dată, se naște un spațiu nou. Forma vizualizează faptul că nu trebuie pornit de la spațiul geometric rigid, ci de la un spațiu conceput ca fiind « cel mișcat în mod tainic ».

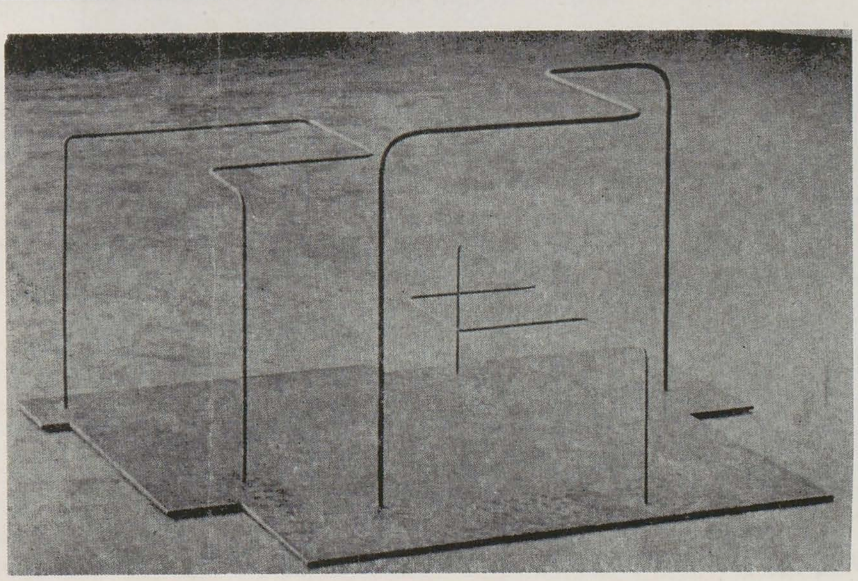
Mișcarea aceasta e actualizată cu precădere în linii curbe. De ce? Pentru că în linia curbă se manifestă tocmai momentul elanului, al declanșării mișcării. Așa, de pildă, în « sculptura-spațiu » *Curba verde* (1952) e sugerată însăși concentrarea urmată de eliberare explozivă a impulsului dinamic. Sîntem întru totul de acord cu Morschel, cînd spune că « sculpturile lui Kricke vizualizează de la bun început spațiul ca fiind străbătut de nenumărate direcții. Mai întîi, el vizualizează această pluralitate direcțională prin suprapunere de orizontale și verticale, apoi prin irumperi diagonale ale sculpturii în spațiu. Prin transformarea unei părți a traseului linear în centru de propulsare al mișcării se obține ca sculptura să-și desfășoare tot mai pronunțat forța de impact — adunată în fiecare fragment de mișcare — numai în direcția, tensionată la extrem, a diagonalelor țîșnind în spațiu. Ceea ce înseamnă că « tema impulsului dinamic include acum și tema iradierii spațiale diversificate a energiei acumulate » (Catalog, Stuttgart, pag. 41).

Firește, conceptul de « energie » trebuie folosit aici cu precauție. Nu e vorba de o explozie energetică care, pornind dintr-un centru de forță învolburează și catapultează totul; Kriecke arată mai curînd în ce chip momentul mișcării, al mobilității poate fi potențat și anume astfel potențat încît din elanul său să se desfacă, să se deschidă polimorfismul spațiului; un moment fundamental al spațiului e adus în prim plan: spațiul ca dimensiune a « deschisului ». Depinde numai de noi, să luăm cunoștință de această deschidere, sau să ne lăsăm îngrădiți de o concepție despre spațiu mai limitată (vezi lucrarea *Grosse Mannesmann*, 1958—61). O analiză mai exactă ar trebui să urmărească cum s-au realizat, în anii '50, felurite forme; alături de acel *Grosse Mannesmann* pe care tocmai l-am menționat, nu trebuiesc uitate așa-numitele « trasee razante » *(Flächenbahnen)*.

*** Joc de cuvinte, intraductibil, între „Bildhauer" și „heraushauen".**



1. Spațiu-Timp-Sculptură — Mannesmann



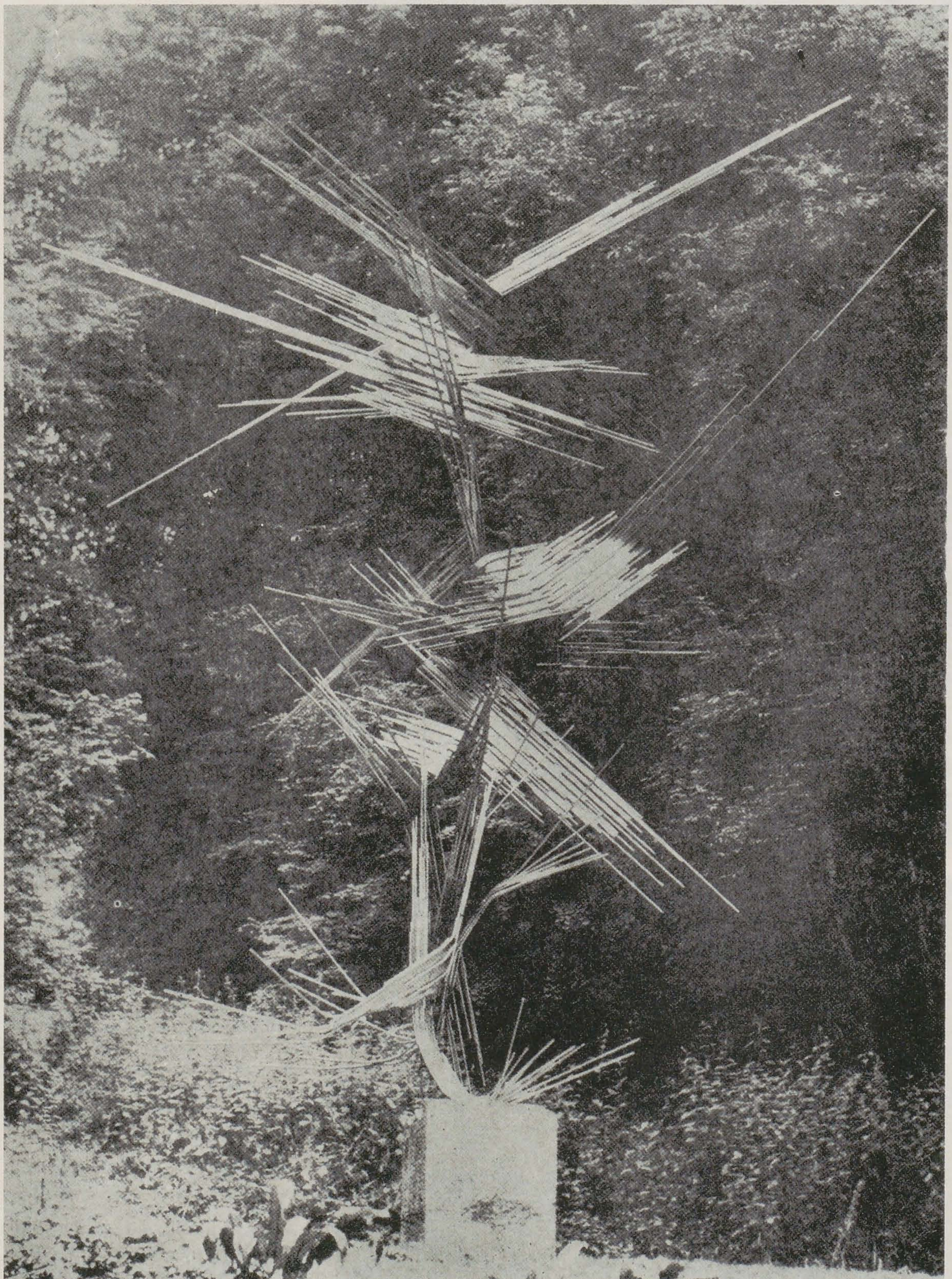
2. Sculptură spațială — suprafață și spațiu

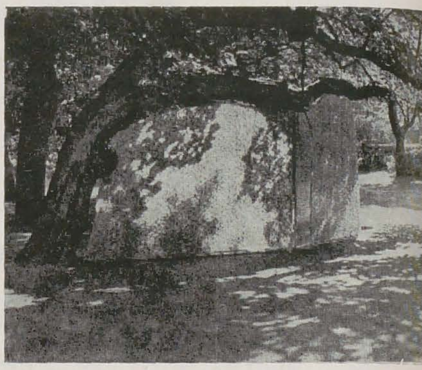
În « sculptura-spațiu » *Grosse Reux* (1961—1963) se atinge, după părerea mea, un punct culminant, nedepășit încă. Expresia « trasee razante » nu înseamnă în nici un caz o recădere de la un spațiu la suprafață: ceea ce se obține e mai degrabă o mișcare în interiorul suprafeței (prin juxtapunerea unor segmente de lungimi diferite) reușindu-se, apoi, prin intersectare, o sensibilă lărgire a bidimensionalității. Un nou ritm se constituie prin mișcarea elementelor spre laturi și spre înălțime. E mișcarea însăși a zborului, a ascensiunii, a descătușării de orice greutate. Lucrarea *Grosse Reux* se impune categoric într-un mediu natural, căci corespunde procesului natural al creșterii. Într-o sculptură ca *Der Grosse Fliessende* (« marele curgător ») din 1965—1966, acest proces e tema însăși a reprezentării: artistul nu pare a-și propune să instituie legi cu de la sine putere, ci să se lase absorbit de creșterea organică.

Înainte de a trece la lucrări mai tîrzii — o scurtă reflexie asupra celor lămurite mai sus. În încercarea de a înțelege felul lui Kricke de a face să izvorască spațiul, s-a pus problema raportului dintre spațiu și mișcare. Spațiul ia naștere din mișcare — mișcarea și spațiul sînt de nedespărțit. În fenomenul mișcării, Kricke își apropriază fenomenul fundamental al timpului. Se cere și de această dată spus că nu e vorba de timpul măsurătorilor curente, obținut prin numărarea unor mici unități aritmetice, ci de timpul auto-zămislitor, de timpul care se naște pe sine însuși, care rămîne mereu misterios și pe care îl căutăm fără încetare. În secolul nostru, s-a însumat o amplă reflexie filosofică asupra acestui fenomen: de la Bergson, prin Husserl, pînă la Heidegger. Kricke adaugă acestei reflexii, o reflexie de ordin artistic. Și voi merge pînă la a pretinde că tatonînd în jurul fenomenului « timp », Kricke se angajează și în cercetarea unui alt fenomen fundamental: acela al *viului* — implicat deja în observația noastră privitoare la creșterea organică. Interesul lui Kricke nu merge către produsul creșterii, ci către procesul ei. Nu este viața — temeiul unei veșnice izvorîri? *(das ständig Entspringenlassende)*. Lucrări ca *Proiect pentru o pădure de apă*, sau *Coloana de apă* merg tocmai în această direcție. În spațiul grecesc, viața nu e proprie — în forma ei pură, decît zeilor. Pentru oameni, ca ființe muritoare, ea e limitată. O pătrundere a acestei limite îmi apare drept punctul central al lucrărilor mai tîrzii ale lui Kricke. Sîntem puși dinaintea unei importante metamorfoze. Mișcarea absorbantă a anilor de început s-a schimbat. În ce sens? Spațiul nu se mai naște printr-un impuls exploziv, atotcuprinzător, dar mișcarea continuă să fie prezentă. Voi folosi, pentru a denumi această mișcare, un termen la care am recurs în scurta mea introducere la o

https://biblioteca-digitala.ro

gînduri despre opera lui norbert kricke





expoziție anterioară a lui Kricke. E o «mișcare liniștită» (*gestillte Bewegung*). Ce înseamnă liniștea? Cîtă vreme o înțelegem ca pe o simplă absență a zgomotului și a neliniștii, nu avem acces la esența ei. Liniștea e reculegerea supremă. În tărîmul liniștii are loc acea consimțire, acea livrare de sine care trebuie să premeargă oricărei rostiri esențiale. Mișcarea liniștită nu e o mișcare frînată, împotmolită, ci o realizare a purității și autonomiei mișcării. În ea și prin ea privitorul află ceva despre liniștea care ne atinge cînd sîntem confruntați cu finitudinea noastră, cu moartea. E o liniște pe care preferăm să o facem să tacă... Dar numai tinzînd către posibilul de nedepășit al sfîrșitului, ajungem la noi înșine și înțelegem în ce măsură libertatea aparține ființei noastre adevărate.

Libertatea este și ea un termen-reper pentru opera lui Kricke. Nu libertatea înțeleasă ca un capriciu arbitrar, ci libertatea ca posibilitate de a consimți viului, ca permanentă căutare a echilibrului.

Poate că aceste gînduri fragmentare despre opera unui artist vor reuși să dovedească că arta nu stă în contradicție cu gîndirea. Ea este chiar o formă a gîndirii — o gîndire care ne oferă ceva, la a cărui înălțime trebuie să ne arătăm în stare să fim.

În românește de ANDREI PLEȘU

1. Sculptură în plein-air
2. Spațiu, Timp, Sculptură — Reux

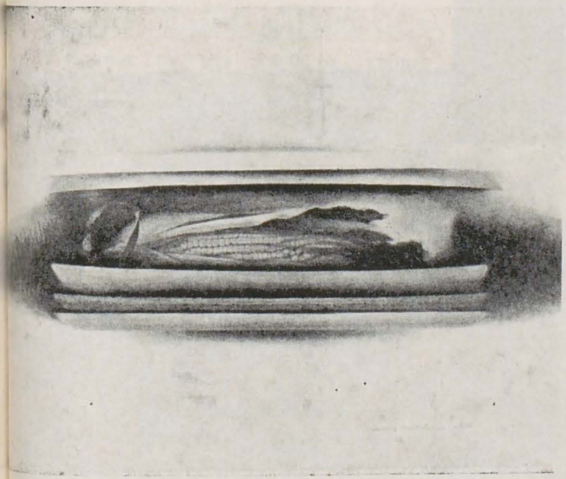
https://biblioteca-digitala.ro

cronică

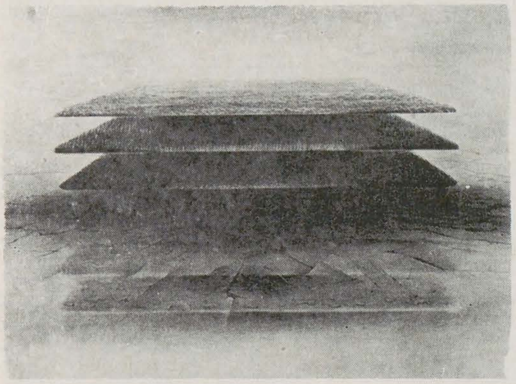
marcela rădulescu

p. frâncu

Cu vocația ospitalității (asumată de altfel și de numele de pe firmă!) Căminul Artei găzduiește, cu o frecvență aproape constantă, expozițiile unor confrați de pe alte meleaguri. Așadar, la finele lui decembrie trecut, sala de la parter a fost oferită, și artistei din Brașov, *Marcela Rădulescu*, care a expus aici o selecție de grafică.
În antiteză parcă cu informala lor « gestualitate », pe simeze, ample coale de desen, ca locuri de geneză a unor spații emergînd orizontal, simetric, la puncte de fugă ale unui orizont teoretic, ca unică scenă sau succesiune de planuri cînd paralel secante cînd convergente. Variante aproape canonic imaginate în vederea unui geometric demers de *luare în stăpînire* a unor teritorii de etalare, de raționalizare a « contexturilor » culese din real. Fără a beneficia — din motive pe care le bănuim a ține numai de nivelul de dotare tehnică a atelierului — de paleta virtuozităților spectaculare pe care le oferă azi gravura, cu savantele ei procedee de convocare, transcriere și impresiune a imaginilor, întrebuințînd numai scala tonală monocromă sau parcimonioase sugestii de culoare « teoretică » a unor medii, grafica acestei lumi se oferea pe cît de propriu suficientă sieși pe atît de sesizantă optic. Căci, formată acum două decenii în disciplina de bună tradiție profesională a școlii din Cluj, Marcela Rădulescu știe să se comporte la planșeta de desen fără aroganțele neofitului care mizează pe impetuozitatea unei hașuri sau pe « prospețimea » accidentului obținut prin atacul

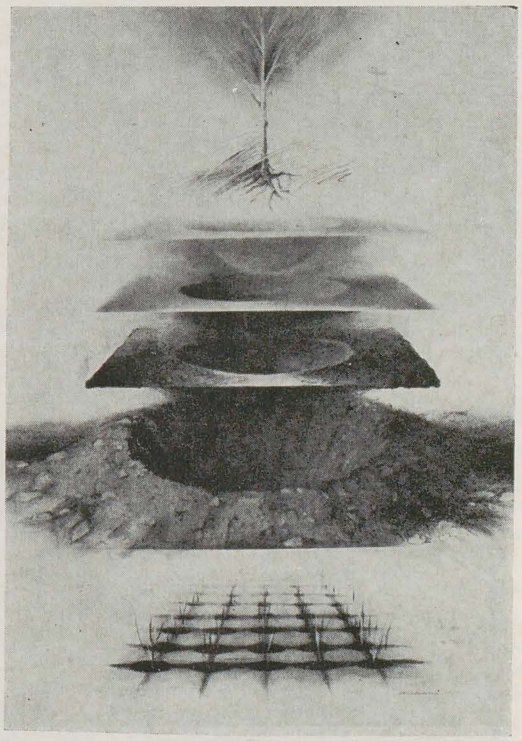


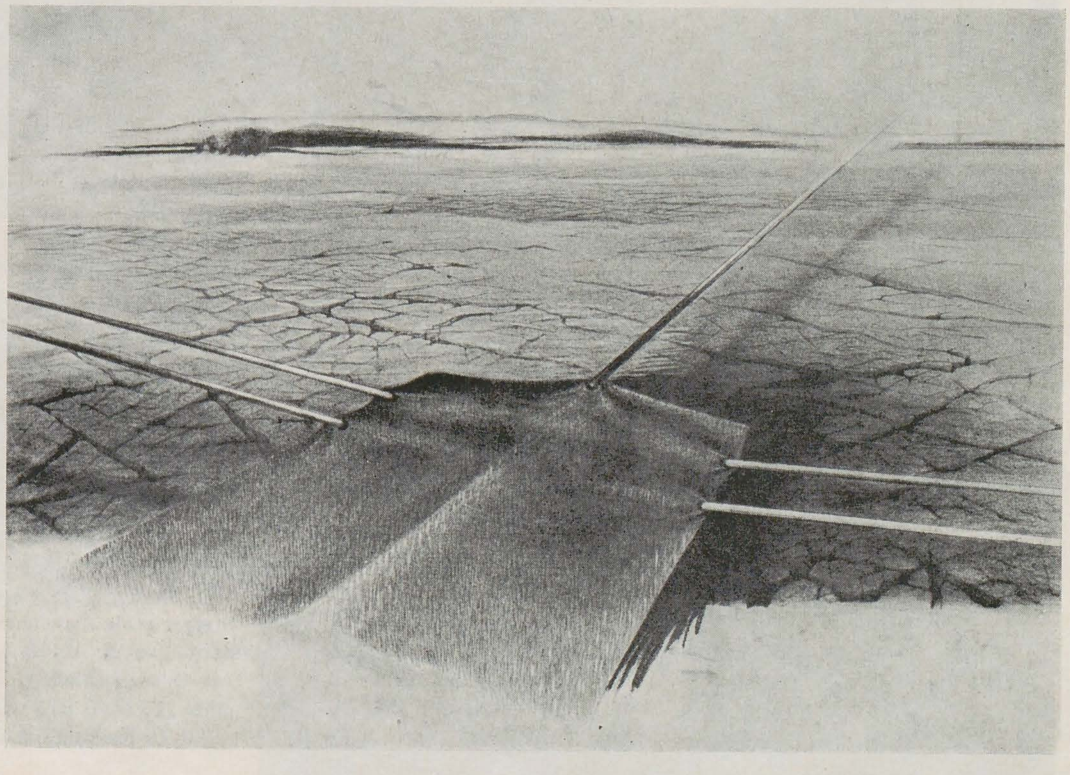
hîrtiei cu gesturi de scrimă. Frecventate nu numai aici și acum, provenind, uneori, chiar dintr-un repertoriu de mijloace clasice în practica modernă a genului, soluțiile sale, întotdeauna subordonat — adecvate edificiului « scenografic » nu constituie spectacol în sine. Acesta rămîne, exclusiv o sarcină a regiei acestor *spații* a căror capacitate de sugerare optică, pînă la concret a planității, a unor distanțe în adîncime aproape temporale etc. rămîne recunoscătoare nevăzutelor forțe de persuasiune ale matematicelor perspectivei. În imediata, sesizabila ei obiectualitate sau numai ca loc prelevat din materialitatea tradițională a peisajului, realitatea tinde totodată parcă să se purifice în hainele conceptului geometric. Anvelopele succesiv-cilindric exfoliate ale unui plan, glosează, în antiteză cu determinarea biologică, la o ambalare în pănușe cu generatoarea egală pe circumferințe paralele, o imensă aripă textilă este ecartată între liniile de fugă ale unui peisaj lunar ca « martor » al măsurătorilor lui (prin efect de consecință, întreprinse). De altfel aceste duble intervenții în peisaj — cele ale demiurgului (sau grădinarului) imaginar ca și cele ale artistului, în rol de arpentor, încarcă, cu tensiunea unor misterioase coexistențe posibile, multe imagini.
La distanță de imageria suprarealistă — a cărei



minuție a detaliului este adesea convocată pentru a funcționa numai întru plauzibilitate, grafica Marcelei Rădulescu s-ar putea vedea ca un demers, dimpotrivă, « subrealist ». Ne permitem invenția, nu numai de dragul jocului de cuvinte, citindu-l ca pe un poetic și lucid efort de introducere a structurilor particularului în « nesemnificanța » corpurilor fundamentale. De sub realitatea lor aparentă, imaginile acestei arte ni se presimt — organizate cu exemplară adresă și acuratețe — ca peisaje înfrunzite deasupra unuia de o perenă cristalinitate, organizare, nu numai a pămîntului dar și a cerului.
O expoziție care ne-a adus o mostră a nivelului plasticii de remarcabilă calitate din unele filiale. În contextul asaltării galeriilor bucureștene și de către veleitarii unei glorii numai comerciale, prilejurile unor asemenea evenimente în dialogul artist-public ar putea fi sporite.

1. Fruct
2. Pămîntul (din ciclul « Spațiu înnobilat »)
3. Copacul (din ciclul « Spațiu înnobilat »)
4. Spațiu ocrotit II





https://biblioteca-digitala.ro

cronică

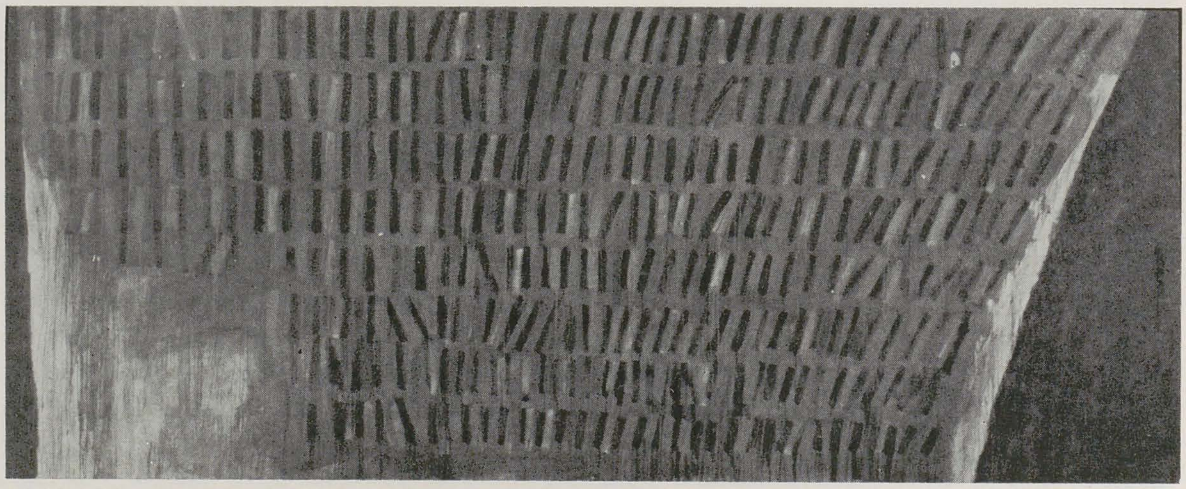
silviu oravițan-crețu

vasile drăguț

Miercuri, 20 februarie 1985. Era ultima zi a expoziției de la Dalles, ultima zi a întîlnirii lui Silviu Oravițan-Crețu cu publicul bucureștean. În spațiul sacralizat al celor două săli, lucrările tronau într-o liniște solemnă, invitînd la gravă interiorizare — dialogul cu fiecare tablou făcînd necesar un exigent recurs la legile adevărului și armoniei. Marea compoziție din sala principală (pe care, convențional, am numit-o *Biblioteca din Alexandria)* părea mai puternică decît oricînd, mesajul ei pentru veghe și pentru frumusețe rostindu-se cu nedisimulată vehemență. Mă întrebam, nu fără tristețe, cîți vizitatori au înfruntat asprimile acestei ierni încrîncenate pentru a vizita expoziția temerarului pictor lugojan, cu regretul că activitatea sa este atît de puțin cunoscută în capitală.

Aici, la Dalles, au fost grupate cîteva zeci de lucrări mari și chiar de foarte mari dimensiuni, altele zeci, mai mici, intervenind asemenea unor semne de punctuație, ca accente locale. Așezată sub titlul generic *centru*, în fapt expoziția a urmărit simultan mai multe teme, întîlnirea lor într-un posibil centru fiind, deopotrivă, o condiție de atitudine mentală și una de sensibilă receptare.

Un prim grup de lucrări ar putea fi pus sub semnul *scrierii* și al *memoriei*. Mai multe compoziții aduc aminte de stelele mesopotamiene ale căror cuneiforme (cu aparență doar decorativă pentru analfabetul lor) scriu în piatra dură o întreagă istorie. Chiar necunoscînd dispăruta limbă a babylonienilor, în fața stelei de bazalt pe care este gravat codul lui Hammurabi, nu se poate să nu încerci sentimentul că semnele acelea simple au un rost important, că ele comunică ceva care merită să fie considerat cu luare aminte. Semnele — mai ales bare verticale și înclinate ce pot fi asemănate cu cărțile dintr-o bibliotecă — cu care operează Silviu Oravițan-Crețu nu pot fi asimilate cu o scriere propriu-zisă, dar ele beneficiază de o indiscutabilă putere de comunicare, stimulînd fantezia să regăsească drumul spre tîlcurile secrete.

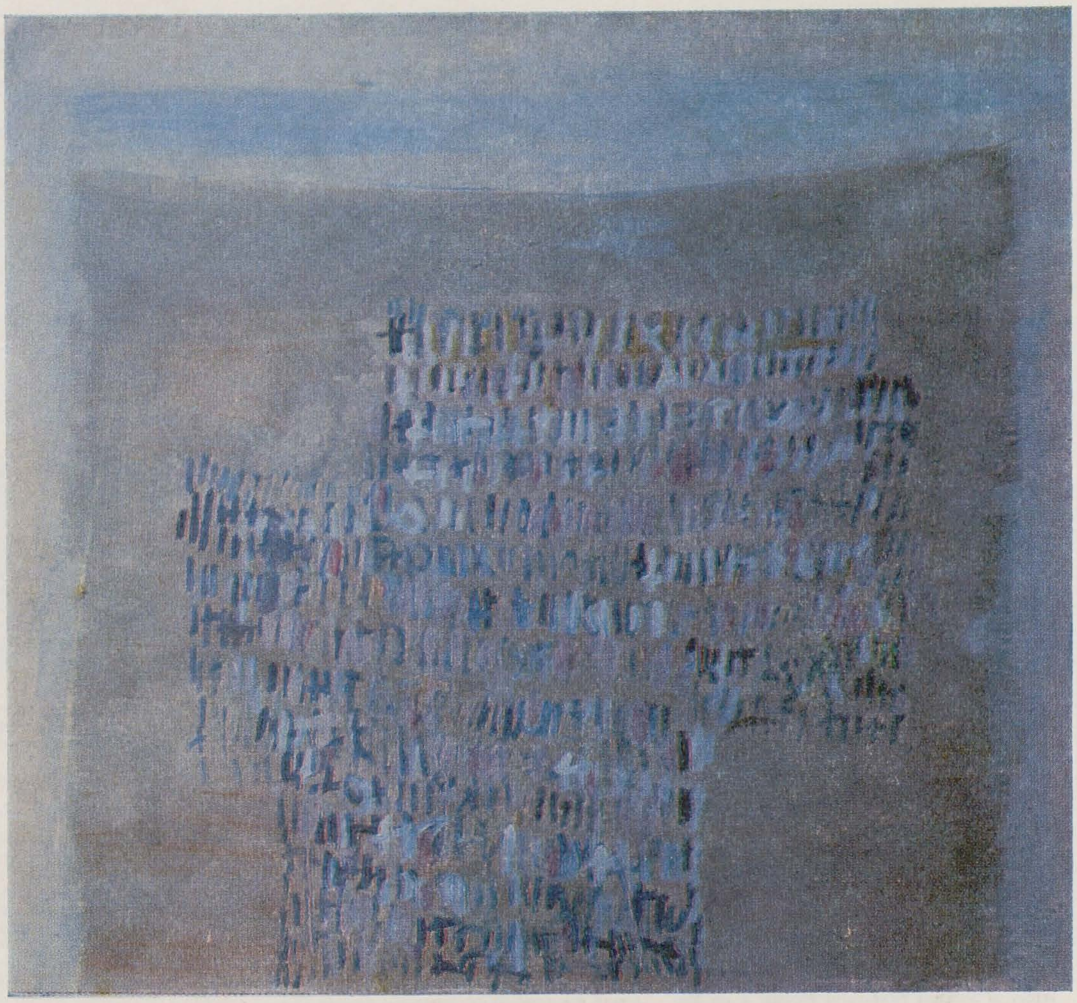


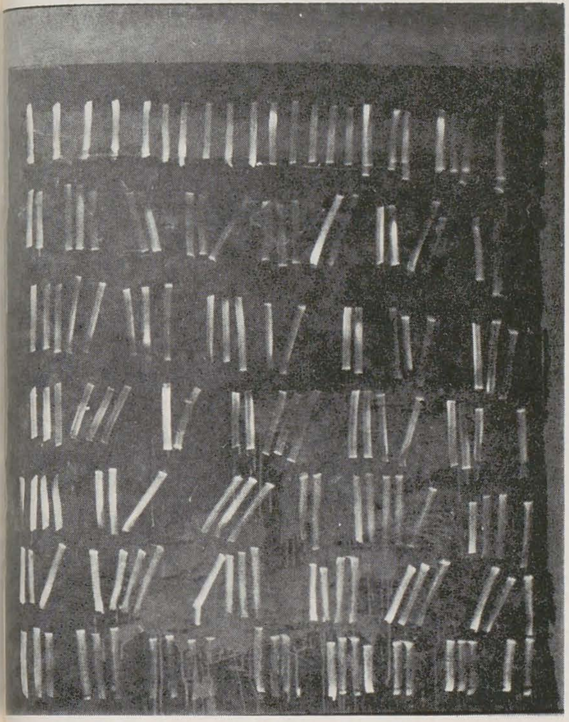
Contemplînd compozițiile alcătuite din astfel de semne, ești asediat de senzația că aici se află încifrat ceva esențial pentru existența noastră, ceva măreț și teribil, asemenea unui legămînt sau unei ultime confesiuni. Neîndoelnic, aceste semne prin ele însele nu ar putea spune prea mult dacă arta pictorului nu le-ar conferi acea personalitate inconfundabilă care decurge din raporturile cromatice, din efectele de închis-deschis, din expresivitatea ductului, din ritm. Emanația sensibilă a substratului este atît de mare încît nu poți scăpa tentației de a găsi explicații filosofice și literare acolo unde autorul nu a făcut decît pictură.

Așa se explică de ce această uriașă pînză (2×6 m) fără titlu, care a dominat cu maiestate sala principală de la Dalles, a fost botezată de mai mulți vizitatori (artiști și critici, independent unii de alții) *Biblioteca din Alexandria*. Negre toate — un negru de cărbune care anticipează mistuirea ireversibilă — cărțile devenite semne sînt supuse atacului unui galben fierbinte și premonitoriu. Incendiul vestitei biblioteci alexandrine străbate veacurile ca un simbol și ca un cumplit avertisment: dacă omenirea este capabilă să-și distrugă memoria culturală, lesne se și poate autodistruge. Nu-mi amintesc să mai fi văzut vreodată o compoziție picturală de mari proporții, realizată cu mijloace atît de simple și care să fi avut o prezență atît de solemn-dramatică.

În fața tablourilor lui Silviu Oravițan-Crețu, înțelegi că «scrierea» nu este un pretext plastic, cum s-a întîmplat adesea în arta ultimului deceniu, ci un fapt de memorie și, mai mult decît atît, de atitudine. Artistul reconstituie sub ochii noștri o istorie și ne implică în ea — în primul rînd ca mod de trăire sensibilă, apoi ca stare de veghe. Acest procedeu de implicare este încă și mai evident în lucrările a căror tramă compozițională pare deosebit de sumară la prima vedere: pe fondul suport se înscrie un pătrat, un dreptunghi, o cruce sau un semicerc. Uneori în contrast violent cu fondul, de cele mai multe ori înrudindu-se cromatic pînă la contopire cu acesta, motivul compozițional nu face decît să dirijeze atenția într-un spațiu propriu, obligînd apoi privirea să urmărească și să se contopească cu modulațiile infinite ale materiei colorate considerată ca mediu ideal pentru comunicările sensibile. Scriam cîndva că, spre deosebire de Malevitch — formal antecesor în utilizarea semnelor simple și învecinate cromatic — Silviu Oravițan-Crețu nu tinde spre risipire în spațiu; el încearcă dimpotrivă să creeze (sau să recreeze) un cadru de ideală contemplare, cu posibila regăsire a armoniei originare. Acesta este *centrul* său, altfel zis tema fundamentală a expoziției, în legătură cu care pot fi explicate, fie și parțial, toate lucrările expuse, inclusiv acelea pe care, din motive de pedantă clasificare, le-am așezat sub categoria *scrierii*.

https://biblioteca-digitala.ro



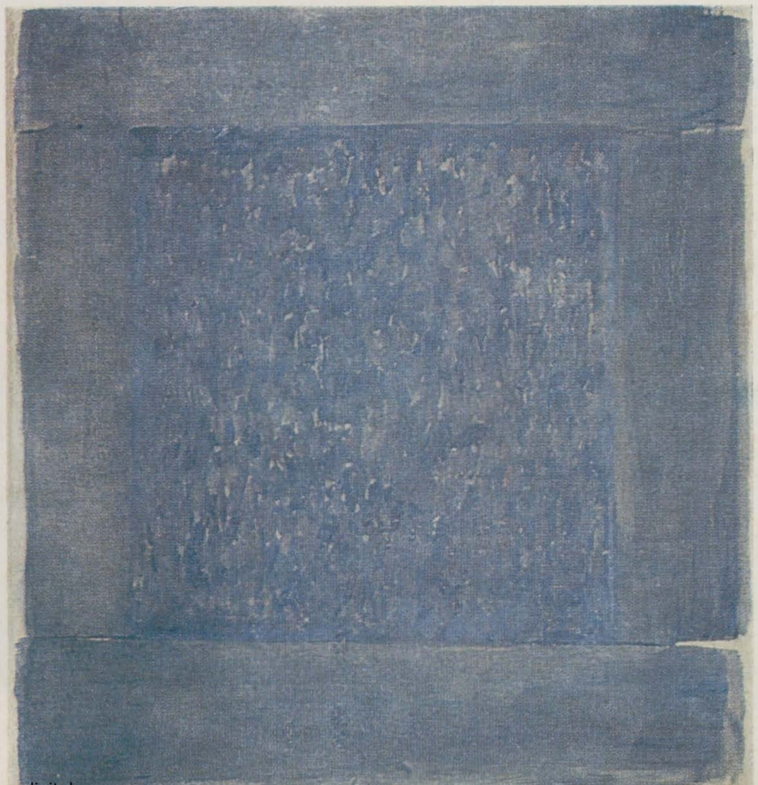


p. 36
1. Aspect de la vernisaj

p. 36, 37
Lucrări și vedere de ansamblu din expoziție

Comentînd expoziția lui Silviu Oravițan-Crețu de la Paris (aprilie 1983) — intitulată tot *Centru* — Jocelyne Germain recunoștea lucrărilor sale funcția simbolică, explicînd această funcție (pe urmele lui Mircea Eliade) prin tendința de a confunda *totul* cu o situație unică. Aș spune, mai degrabă, că în pînzele artistului se identifică o remarcabilă capacitate de a evoca simultan nucleul originar și universalul, modulațiile culorii determinînd un proces de continuă mișcare spirituală. « L'imprononçable n'interdit pas les tentatives de prendre la parole » scria, à-propos de pictura lui Oravițan, criticul Raymond Perrot care, remarcînd calitatea de român a acestuia, sugera și posibila explicație a demersului către esențial.

Nu știu dacă criticul francez are știință despre predominanța semnului-simbol în arta populară românească, în orice caz, Oravițan recurge la acest tip de valoare a imaginii, chiar dacă nu renunță la resursele picturalului. În acest sens, este pe deplin justificată observația lui Walter Biemel (Düsseldorf): « Oravițan . . . se remarcă printr-un extraordinar simț al culorii. El nu caută să obțină efecte tari, ci lucrează cu modulații cromatice care subjugă prin bogăția nuanțelor și creează în privitor o stare meditativă ». La rîndul său, Richard Becker consemna virtuțile de « scriitură energică, curgătoare și unitară » a picturii lui Oravițan, « culoarea care depășește obișnuitul, culoarea ca înțeles, cu funcția de metalimbaj ». Nu mă îndoiesc că expoziția cu care Silviu Oravițan-Crețu a dăruit iarna anului 1985 a putut stîrni nedumeriri, dar sînt sigur că mesajul său de frumusețe nu va rămîne fără ecou.



https://biblioteca-digitala.ro

jurnalul galeriilor

călin dan

« peisaj 1984 tescani »

Anul debutează la galeria Galateea printr-o expoziție spectaculoasă, chiar dacă lucrările așezate rarefiat pe simeză oferă la propriu — « o pajiște de simplitate » (cum se exprimă într-un text introductiv Andrei Pleșu). De fapt, simplitate nu este, nici în modul cum pictează cei cinci mici, mai cu seamă, în atitudinea lor față de pictură. Motivațiile adînci ale acestei atitudini, scăpînd uneori, avem impresia, chiar imprecinaților, contrazic liniaritatea unei recuperări a tradiției, fie și numai pe cale mentală.
Dacă Horia Paștina și (într-un fel) Vlad Micodin au devenit « persoană publică » printr-o pictură încercînd să recupereze: a) tema peisajului b) un spațiu geografic al liniștii plate c) un stil al discuției epurînd datele « motivului » pînă la o efigie melancolică; dacă pe (aproape?) toți cei cinci expozanți îi caracterizează o atitudine de respect analitic și afecțiune stimulativă față de modelul andreescian; în schimb, Cristian Paraschiv, Ștefan Rîmniceanu și Mihai Sîrbulescu au făcut (și fac) eforturi de constituire a unei personalități destul de violent autonome în cu totul altă direcție.
Iată de ce nu cred că e vorba « de a anima afirmarea de sine » — etapă deja parcursă — ci doar de a o complica în vederea (într-adevăr) « găsirii de sine ». Modelul marii picturi revine obsedant la cei mai activi demolatori ai acesteia (exemplul Picasso e un loc comun; există și altele mai aproape). Este vorba în fond de o schemă sinusoidală a întoarcerii la același nivel de interes, pe alte coordonate de evoluție, un fel de « pedepsire » a risipei de îndrăzneală prin încercarea (excesivă uneori ca efort al umilinței) comunicării empatice cu modele adorate în secret. Psihanaliza avangardei (avangardelor) își poate asuma și acest capitol al « revenirii la locul faptei ». În cazul expoziției de față, gestul este atît de radical, încît poate să deruteze. Consecvența lui, ducînd la nașterea acelei « Școli de la Tescani » pe care o visează Andrei Pleșu, nu poate rămîne decît una dintre fațetele polimorfismului intelectual caracteristic artei actuale. Efasarea definitivă în fața copleșitorului motiv nu se mai repetă, de la Barbizon încoace. Apoi, argumentele nemărturisite ale unei atari expoziții pot fi și mai aproape decît credeam: « Noua atenție față de natură » (Școală de gîndire care i-a marcat și pe tinerii expozanți în formarea lor) cere — prin demonetizare — o « mai veche » atenție. Iar lecția figurativă a secolului XIX este (fapt interesant) parcursă din nou — fără polemism — de arta actuală și în alte locuri (transavangardă, post-pop, bad painting — aici fiind vorba, însă, de « goodpainting »). De aceea mi se pare, păstrînd proporțiile, că o așezare a pictorilor de la Tescani într-o orientare « transimpresionistă » nu e cu totul greșită.
Stereotipia dimensională (lucrări mici și, în general, fără ramă, ori cu ramă simplă, « țărănească »), alegerea unei game unice de griuri, care trece de la un tablou la altul cu subtile variații, unitatea peisajului interpretat de regulă cu prevenitoare melancolie lasă în final privitorului senzația unei intimități dezvăluite.

adrian secoșan (g.n.m.b.)

Retrospectiva Adrian Secoșan ne pune în contact cu avatarurile stilistice ale unui artist impregnat de mentalitățile și modelele școlii artistice interbelice. Adrian Secoșan (1910—1984), al cărui tată era tot pictor (monumentalist) își plimbă inspirația (într-o odisee administrativ-didactică) la Huși, Petroșani, Focșani, Ploiești, poposind, în final, la București; el rămîne însă, cu obstinație, exponentul unei sensibilități « ieșene », al unui anume fel de a vedea, interioriza și reda senzația tipic pentru artiștii crescuți și (mai ales) școliți în capitala moldavă.
Alături de Baia Mare și Balcic, Iașul este al treilea centru artistic în care geografia fizică impregnează autoritar geografia spiritului și rămîne ultimul loc de rezistență al unei anumite concepții de figurare a peisajului și (sentimentelor) prin actul pictării. Această concepție se nuanțează la Adrian Secoșan cu un ecclectism venind probabil din efortul de a corecta autoritatea excesivă a viziunii (pattern-ul spiritual) prin schimbarea radicală (uneori) a manierei. Acest permanent conflict viziune-manieră se observă în toate etapele stabilite de Petre Oprea într-un text al catalogului: și în cea a începuturilor « impresioniste », și în cea a hieratismului învățat de la profesorul Ștefan Dimitrescu, și în tentativele tîrzii « post-cubiste » (folosim ghilimele pentru a sublinia caracterul convențional — în cazul de față — al termenilor folosiți). Două lucruri rămîn constante la acest artist, în pînzele căruia întîlnim influențe multiple, de la susmenționatul Ștefan Dimitrescu (spirit tutelar și exemplu pentru o remarcabilă carieră didactică), la Ghiață, Tonitza, Steriadi, eventual Petrașcu: fidelitatea față de pictura interbelică, față de problematica și tematica ei, « probînd prin aceasta forța de impregnare a școlii românești de pictură » (Marin Gherasim — text din catalog); și fidelitatea față de tipologia peisajului (urban sau lipsit de semnele locuirii), oferită de Iașul natal și de împrejurimile sale deluroase, tipologie transportată chiar și în geografia mai aspră a Dobrogei și Măcinului. Adrian Secoșanu a fost un artist al evoluțiilor lente și adesea imprevizibile, stilul său propriu conturîndu-se prin izbucniri sporadice, de-a lungul etapelor marcate de varii modele. Extraordinara sa vitalitate a făcut ca « procesul de limpezire, de personalizare » (Marin Gherasim) să fie încă în curs la momentul dispariției fizice. Artistul a fost în permanență animat în munca sa de un hedonism superior (altă trăsătnră rezistentă a con-urbanilor săi), după cum observa și Petre Oprea: « realizează numeroase peisaje de deal, oprindu-se, mai ales, la cele străbătute de vreo apă, căci artistul a ținut să-și satisfacă, pe lîngă plăcerea de a picta, și pe aceea de a pescui ». Utile dulci.

ștefan buțurcă (eforie)

« Ștefan Buțurcă e un posedat care se umilește diurn în fața Picturii, rugînd-o să-i îngăduie a-și uita de toate cele mărunt pămîntene în fața luminii și a intona imnuri soarelui în orga culorilor ». (Aurel Leon, Cronică pe (sic!) catalog).
Dificultatea cu care se luptă acest pictor (și el dascăl pe plaiuri moldovene) este una a abundenței. Abundența sinelui (dovadă numărul mare de « autoportrete » în care nu se insistă prea mult asupra variațiilor psiho-fiziognomice), abundența temperamentului (simeza conține un țipăt neîntrerupt al culorilor) și abundența materialului (pasta se așterne în straturi generoase, cu suprapuneri inextricabile, construind movilițe de interes pe suprafața pînzei). Ceea ce lipsește este o structurare mai calmă a compoziției, o raționalizare mai economicoasă a întregului, la care ar contribui, sîntem siguri, folosirea desenului. Nevoind să absolutizeze libertatea culorii prin abstracțiune, Ștefan Buțurcă practică un figurativism înecat în contextura pastei, obținut printr-un soi de « dripping » inadecvat scopurilor propuse. Încercînd să fie « viguroasă », păstoșenia picturii lui Buțurcă nu este decît o dovadă că metafora ucenicului vrăjitor nu și-a pierdut acuitatea. Atelierul pictorului e « casa, ograda, orașul », iar cele mai reușite lucrări (unde sentimentalismul nu pierde total contactul cu luciditatea) se referă la « Temeiul său autobiografic » (același Aurel Leon). Credem că i-ar fi mai utilă o (temporară?) constrîngere la frecventarea aridei geometrii și a griurilor colorate.

horia popp (simeza)

Horia Popp (pictură, Simeza) revine cu regularitate metronomică în sălile de expoziții, propunînd ansambluri de lucrări (ultra) liniștite, în care griul este rareori înviorat de cîte o pată ocru, albastru sau de un alb limfatic. Parcurgerea simezei se face fără efort, nici o protuberanță temperamentală nestăvilind leneșa curgere a privirii. De la ultima personală, pictorul și-a redus și mai mult gestica, mulțumindu-se cu vagi indicații compoziționale, epurate de orice narațiune și golite de virtuțile simbolului. Sugestiile arlechinești (masca, licornul, mănușa, eventual schița unui fragment de anatomie învelită în cunoscutele romburi colorate) reminiscențe, probabil, ale activității de scenograf, nu suplinesc acest vid ideatic și e uimitor cum acest bun meșteșugar al pictării discrete pare să nu aibă la ce se folosi. Dacă talentul se cultivă, temperamentul nu se poate învăța.

valeriu nedelcu (galateea)

Ceramica lui Valeriu Nedelcu poate fi clasificată în două categorii formale distincte: cea a simplității funcționale și cea a formei barocizate inutil pînă la stînjenirea funcției. Interesant este că ambele situații își au sorgintea inspiratoare în ceramica tradițională (fie că e vorba — în primul caz — de o « tradiție abisală », a neoliticului de Cucuteni și Cîrna; fie — în al doilea — de prelucrarea motivului folcloric mai recent, fără trimitere zonală precisă. În mod vădit, istoria străveche inspiră mai degrabă pe artist, căruia îi convine mai mult recuperarea suprafețelor ample cu concavități generoase sau galbene austere, ca și de o decorație abstractă, prelucrînd motive solare sau vagi tatuaje (aplicate recipientelor antropomorfe). Barbotina și pigmenții naturali (ocru, umbră arsă) dau acestor piese o noblețe și o comunicare geografică mai vastă, mergînd pînă la exemple cicladice sau din sudul Mediteranei. Valeriu Nedelcu nu este un sensual, instrumentele agapei (blidul, canceul, păhărușele) ca și glazurile strălucitoare contrazic sobrietatea sa rafinată. Desenele pregătind structuri decorative pentru transpunerea dinaintea arderii, au ambiții de anatomie estetică și filosofare (dovadă titluri ca « Expansiunea materiei », « Spre infinit » etc.), după cum arată și Horia Horșia în cuvîntul introductiv: « organizînd materia în mișcare, Valeriu Nedelcu aspiră spre constituirea unei generoase metafore plastice vorbind despre ascensiunea omului ».

p. 38
1. ADRIAN SECOȘAN
2. ȘTEFAN BUȚURCA

p. 39
1. VASILE DOBRIAN
2. VALERIU NEDELCU

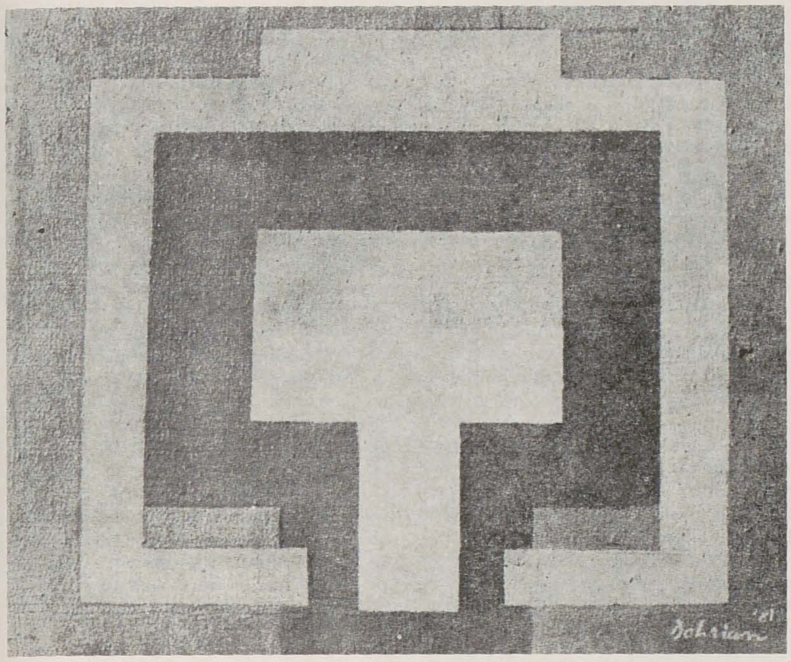
grigore spirescu (simeza)

La Simeza îl găsim pe Grigore Spirescu, pictor discret, etalînd fără ostentație o producție laborioasă. Expoziția sa este, în principal, o revenire asupra cromaticii anotimpurilor, surprinse în eclozinuea lor vegetală. Artistul iubește culoarea cu moderațiune (sau, altfel, este un iubitor al calmului cromatic), instituind însă un soi de solie blîndă prin libertățile de alăturare, prin acorduri și, mai cu seamă, prin modul de compunere. Indiferent de subiect, lucrările au un cîmp marginal neutru, executat în tentă plată, centrul fiind ocupat de o amplă construcție labirintică, alăturare de nuclee coloristice a căror imbricare desenează vagi rapeluri figurative (boschețí, dealuri cu sate risipite, păduri văzute à vol d'oiseau). Această granulare a suprafeței în mici elemente țarcuite de margini precise este, probabil, o reflectare a mai vechilor tentative monumentale în tehnica mozaicului. Spre deosebire însă de acele perioade, cînd ansamblul avea o construcție mai tăioasă, acum Grigore Spirescu ne oferă viziuni blînd-ecologice evocînd, cu paloare, pe Hundertwasser.

vasile dobrian (căminul artei — etaj)

« Diminețile, mai ales diminețile, / ochiul vulturului devine mai aprig ». În dimineața creației sale, Vasile Dobrian era, într-adevăr, aprig, chiar încrîncenat. Refuzul culorii pentru severitatea gravurii, refuzul supușeniei plăcii de metal atacate, în favoarea liniei colțuroase dată de excizia lemnului, refuzul părții frumoase a existenței și culturii pentru o avidă explorare a tensiunilor (dintr-o zonă și din cealaltă), refuzul ancorării în școala franceză sau în « revenirea » bizantină (cele două alternative ale epocii) pentru o înscriere obstinată în atmosfera expresionismului sumbru al unei Europe centrale, intuind deja

https://biblioteca-digitala.ro



cataclismele. În fine, refuzul unui statut clar de breaslă, ajutîndu-şi lirismele să se exteriorizeze deopotrivă prin poezie şi plastică, situarea în acel deloc invidiabil no man's land unde ambele teritorii te acceptă cu îndoială. Vasile Dobrian s-a afirmat artisticeşte în perioada agitată a anilor '30, cînd încărcătura literară a imaginilor era un fapt frecvent şi agreat. Aceasta a convenit temperamentului său patetic, iar modelul Masereel la care a recurs pentru început, este depăşit tocmai în lumina unei constituţii mentale mai apte decît a belgianului în asimilarea (asumarea) trăirii expresioniste.
Depăşind, prin înţelepţire, o perioadă ulterioară, cu modele cam neclare, Dobrian ajunge la o viguroasă senectute, caracteristică naturilor puternice, dotate cu o încredere absolută în funcţia cathartică a vocaţiei. Expoziţiile ultimilor zece ani arată o schimbare la faţă radicală. Discursul a fost înlocuit de tăcere, desfăşurarea narativă de imobilism hieratic, patetismul figural de o abstracţiune sobră, la fel de necruţătoare prin precizie şi consecvenţă « ca şi exploziile tinereţii », culoarea îşi dobîndeşte şi ea drepturile, o culoare, stinsă, cu rare excepţii de violenţă. Pe lîngă gravura în lemn (unde artistul rămîne un profesionist al imprimării cu mai multe plăci), Dobrian frecventează cu asiduitate pictura, construieşte obiecte, pare încercat de o boare lucidă în severitatea constituţiei sale. Simultan, lirismul, epurat din imagine, se retrage firesc în cuvinte.
Expoziţia de la Căminul artei (etaj) oferă pulsul acestei stări de a fi a artistului, peste treizeci de exponate fiind aşezate (destul de straniu) sub semnul nostalgic a două lucrări de demult. Pictura reia motive ale ultimei expoziţii de gravură (Simeza), edificînd în continuare « metope ale memoriei ». « Construcţiile şi arhitecturile lui Dobrian — cîndva artist al zidirilor din mahalalele bucureştene sau burguri ale Europei de mijloc — s-au transfigurat în construcţii şi arhitecturi abstracte ale gîndului (Răzvan Theodorescu). Exceptînd (poate) lucrările în care incidenţele conţin figurări de viziuni « la microscop » (reminiscenţe ale explicitărilor lirice de odinioară), ansamblul rămîne în nota specifică lui Dobrian, nume care prin efort continuu şi-a dobîndit valenţe emblematice.

căminul artei — parter

Şase tineri îşi etalează preocupările divergente în expoziţia fără nume de la Căminul artei (parter). Pe unii dintre ei îi cunoaştem din manifestări anterioare şi de acelaşi fel, pe alţii dintr-o mai perseverentă activitate de autoafirmare, pe alţii deloc. Ne bucurăm deci de cunoştinţă în ceea ce o priveşte pe Ioana Bătrînu, o graficiană de forţă, care dovedeşte că a depăşit cu viteză (legală) lecţiile şcolăreşte pentru alte lecţii, mai suculente (stilul revistei «Graphis », îndeosebi), construind un bestiar polisemantic, plin de umor şi agresivitate, de o materialitate fastuoasă. Tot de zoologie se ocupă şi Mircea Darie Dup (sculptură) care glosează pe tema peştelui, pe care nu ne dăm încă bine seama dacă îl percepe ca ICHTYS ori ca posibilitate de disecare a volumelor în structuri (mai mult sau mai puţin) torturate.
Claudiu Filimon (sculptură) verifică în continuare efectul produs de (cîteva dintre) lucrările expuse în personala de la « Atelier 35 ». Fără îndoială că fagurii, cuiburile de rîndunică, recipientele cu evazare şi desfacere logic-organică au o forţă de iradiere şi structurare a spaţiului. Personal, agreem în continuare acea « covată cu boabe » sprijinită cu studiată ingenuitate de un zid neutru văruit. Nu am înţeles care este cuantumul de « scenografie » (după cum anunţă afişul) în participarea lui Florin Harasim. Oricum, însă, grafica sa, construind forme moi dintr-o reţea liniară tip spaghetti ca şi, mai ales, covorul de cărţi poştale vechi cusute împreună la maşina automată, dovedesc un coeficient ridicat de ingenuitate şi spirit ludic.
Carmen Paiu Iozan simetrizează pavimentul sălii printr-un parcurs liniar de moduli ceramici cu formă patrată şi cromatică sumbră. Iar Ignat Stefanov, pictor, rămîne punctul convenţional al ansamblului, printr-un număr (mare) de pînze (unele vaste) în care natura statică şi peisajul sînt tratate cuminte, colorat, cu o încercare de tulburare a conturelor prin vagi revolte de linii constituite într-o reţea distrugătoare a formei.

vitrina cărţii

dan c.

Dan Hăulică: Nostalgia sintezei, Eminescu, 1984

O carte fastuoasă (din latinescul fastum), urmărind periplurile culturale ale autorului, aflat la cîrma prestigioasei reviste « Secolul 20 », — «între Septentrion şi Helada », într-o Spanie ideală, în « materna » Romă, şi, de fapt, pretutindeni unde ideea europeană despre cultură a triumfat. Folosind o vastă informaţie literară şi plastică, agrementată la momentele cuvenite cu anecdotica istoriei, autorul oferă analize — în contextul istoriei artelor — la opera lui Horia Damian, Salvador Dali, Constantin Popovici, Florin Ciubotaru, (autorul tapiseriei « Teatrul »), Ipoustéguy, Yves Klein (capitolul « Corpul uman 'Défense et illustrations' ») analize folosite ca tot atîtea prilejuri de apărare a unei concepţii umaniste asupra lumii. De subliniat atît de rara gîndire « de autor » în ilustrarea cărţii, ce aspiră astfel spre valori de « obiect de artă ».

Grigore Arbore: Forma ca viziune, Meridiane, 1984

Pornind de la analiza operei unor meşteri ai barocului italian (Bernini, Pietro da Cortona, Boromini), autorul încearcă să stabilească procesualitatea conturării stilului, influenţele pe care le-a suferit şi interferenţele dintre personalităţile creatoare ale epocii. Limitîndu-se la ceea ce consideră « nucleul » spiritual al stilului, autorul deduce, prin firească analogie, fărîmiţarea şi complicarea barocului în « barocuri », de-a lungul procesului de iradiere.

Adriana Bobu: Costache Agafiţei, Meridiane, 1984

« Temperament extravertit, scutit de orgoliul cerebralităţii excesive, extrovertit şi diurn, Agafiţei pictează cu aviditate, cu sentimentul viu al bucuriei de a vedea şi de a împărtăşi descoperirile sale optice ». În capitole ale căror titluri grăiesc de la sine asupra cuprinsului (Triumful realităţii, Pictorul cetăţii, Chipuri, Flori, fructe şi obiecte) şi mînuind o bibliografie internaţională în această încercare de analiză tipologică, autoarea caută să contureze un portret omogen al venerabilului artist ieşean.

Ion Vlasiu: Album cu un studiu introductiv de Călin Demetrescu, Meridiane, 1984

« Pendulînd între constanţa apolinică şi rea dionisiacă, formele sale de exprimare pot crea superficiala aparenţă a discontinuităţii sau eclectismului de limbaj, acoperind un vast teritoriu, de la hieratismul echilibrat pînă la spiritul fantast, de la sinteza abstractă şi pînă la figurativul tradiţional », spune autorul introducerii, amendînd însă: « Aserţiunea se cere însă judecată în contextul viziunii umaniste a creatorului, a vocaţiei sale de spirit universalist ». Ampla şi solida selecţie de imagini ar fi cerut poate o dezvoltare a textului analitic. O revenire va fi, cu timpul, necesară (pornind de la aparatul critic pus la dispoziţie aici), mai ales că sculptorul-literat a început publicarea stufosului şi semnificativului său jurnal (Ion Vlasiu, Cartea de toate zilele, Dacia, 1984).

Negoiţă Lăptoiu: Eugen Gâscă, Meridiane, 1984

Încondeiat în memoriile ante-menţionatului, Eugen Gâscă rămîne un maestru incontestabil al picturii româneşti interbelice, insuficient valorificat de critică şi insuficient cunoscut de generaţiile ulterioare. Textul lui Negoiţă Lăptoiu, de factură biografică, urmărind avatarurile omului şi creatorului, legăturile sale cu extrem de complexa lume culturală dintre războaie are meritul de a încerca o modificare a acestei stări de lucruri. La Eugen Gâscă opera nu este neapărat « metaforă a realităţii » (titlul capitolului final) ci confesiune a unor extreme arderi interioare cu o simplitate a mijloacelor ce dovedeşte un spirit consumat de asceza marii picturi, Gâscă a dat artei româneşti o pictură de intensitate aproape mistică, pe care am pune-o în apropierea altui (multă vreme) ignorat — Goutváry.

Gr. Popescu Vîlcea: Un manuscris al Voievodului Ieremia Movilă Meridiane, 1984, Gerard din Cenad: Armonia lumii, Meridiane 1984

sînt alte două publicaţii din seria « Manuscrise miniate », prin care editura îşi continuă opera de valorificare a unor tezaure ascunse, prin care cultura românească veche se configurează mai complex şi mai sugestiv.

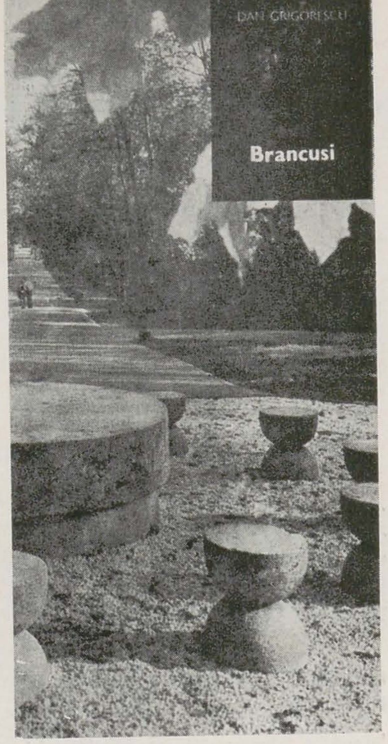
Mircea Grozdea: Sculptori români contemporani, Meridiane, 1984

Harnic şi tenace culegător de date, autorul încearcă să surprindă într-un util compediu fenomenul în plină ecloziune care este sculptura noastră actuală. Cartea nu are lacune pentru că nu are limite, putînd fi oricînd reluată de la borna unde s-a oprit călătoria lui Mircea Grozdea printre tinerii sculptori români. Componentă definitorie a gîndirii plastice de azi, sculptura românească este consemnată în variile sale aspecte, de la plastica mică pînă la cea monumentală, de o atenţie specială bucurîndu-se sculptura de simpozion, inclusiv participările externe.

Ion Lazu: Natura sculptează, Sport-turism, 1984.

Această carte ne bucură din două motive. Primul — de domeniul evidenţei — e că natura, nu-i aşa, sculptează. Al doilea, mai ascuns, că betoanele, conglomeratele de pietre de rîu observabile în toată ţara, din zona olteanească a Gorjului şi pînă la Buzău nu sînt sculptate de antropoizi şi, totuşi, de natură. Aşteptăm o recenzie a poetului Ion Gheorghe

https://biblioteca-digitala.ro



cărți/idei

din nou despre brâncuși

vasile drăguț

Despre Brâncuși s-a scris și se va mai scrie. De-a lungul anilor, încă din timpul vieții sale cînd își uimea contemporanii cu nemaivăzute forme și grele înțelesuri, mai tîrziu de asemenea, cînd om și operă au trecut în legendă, bibliografia lui Brâncuși a crescut vertiginos, întreprinderea de a o străbate fiind mereu mai grea. În condițiile unei explozive înmulțiri a titlurilor, selecția critică se impune cu necesitate, atît pentru protecția cercetătorului cît și, mai ales, pentru a feri nobilul subiect de roiul măculant al interpreților de ocazie. Un riguros act de selecție și, în același timp, o remarcabilă sinteză în care ne grăbim să identificăm un reper stabil pentru cunoașterea și înțelegerea marelui sculptor, ne-a oferit de curînd Dan Grigorescu cu noua sa monografie publicată de Editura Meridiane *.

După ce, în 1980, publicase un remarcabil album **, dovedindu-se cu acel prilej unul dintre cei mai avizați exegeți ai operei brâncușiene, Dan Grigorescu revine cu această lucrare în care reușește să condenseze esențialul, cu implicarea celor mai autorizate opinii, într-o interpretare pe cît de originală, pe atît de convingătoare.

În primul capitol (*Les débuts*, p. 5—32), sînt evocate împrejurările caracteristice ale fenomenului artistic european și românesc, cu o marcată atenție pentru creația populară din Oltenia natală, în spațiul căreia sînt identificate cele mai trainice rădăcini ale universului brâncușian. În mod justificat, textul insistă pe anii de studiu în Școala de Arte și Meserii, de asemenea în Școala de Arte Frumoase din București, demonstrînd (în acord cu John Coolidge) că desăvîrșitul profesionalism propriu lui Constantin Brâncuși nu poate fi înțeles fără temeinica sa pregătire ca artizan și om de cultură. Valoarea demonstrativă a *Ecorșeului* realizat în anii studenției (1900—1902) este revelatorie și credem că autorul are dreptate atunci cînd se oprește asupra acestei lucrări în care recunoaște « o acerbă voință de creație » (p. 27). Primii ani parizieni, învăluiți deja într-o aură de legendă pe care Dan Grigorescu știe să o respecte, fără să cadă în capcanele romantismului, sînt evocați cu căldură dar și cu preocuparea de a sublinia un adevăr: ajuns la Paris, Brâncuși nu s-a lăsat antrenat în spectacolul fascinant al mișcării artistice la zi. Ceea ce l-a călăuzit a fost dorința de a învăța, anii de studiu la Ecole des Beaux-Arts fiind plătiți cu grele și umilitoare sacrificii. Considerat în perspectiva acelor ani, valoarea de exemplu a marelui artist cîștigă în profunzime.

Capitolul al doilea al lucrării intitulat *Tu as transformé l'antique en moderne* (p. 33—67) începe prin a scoate în evidență rapida evoluție a viziunii sculpturale a tînărului Brâncuși. În consens cu considerațiile autorului, reținem, odată mai mult, importanța anilor de formare din țară, viteza și siguranța experiențelor pariziene fiind posibile și explicabile numai pe un suport de temeinică pregătire. În perspectiva interpretării lui Dan Grigorescu, pe cît de consistent hrănită documentat, pe atît de subtilă, tema capetelor de copil capătă semnificația unei etape hotărîtoare în opera artistului, deopotrivă pentru accesul la valorile etern umane și pentru progresiva trecere de la modelajul impresionist, de expresie rodiniană, la sinteza formală a oului (a se vedea și trimiterea la Georges Duthuit, p. 39). *Rugăciunea* (1907) ridică arta lui Brâncuși pe nouă treaptă, semnificația sa ca operă de răscruce fiind deseori comentată de specialiști. Aici se cuvine a semnala în atenția cititorului pertinenta comparație pe care Dan Grigorescu o face între *Rugăciunea* lui Brâncuși și lucrarea contemporană, cu același titlu, realizată de Dimitrie Paciurea, prilej de a recunoaște modul specific de a gîndi al țăranului român. Alături de *Rugăciune*, *Cumințenia pămîntului* și *Sărutul* contribuie la circumscrierea unui întreg univers de preocupări pe care Brâncuși nu le-a mai părăsit niciodată. Spre deosebire de mulți dintre contemporanii săi, el nu a căutat noutatea imediatului ci acea perfecțiune a formelor care corespunde înțelesului și duratei. În același timp, așa cum a demonstrat Mircea Eliade, în ambianța școlii Parisului unde a putut veni în contact cu opere primitive și arhaice, Brâncuși s-a redescoperit pe sine, ca român descinzînd din vatra de vechi tradiții a Carpaților (p. 64—65). Cu măsură și cu un autentic simț al adevărului, Dan Grigorescu știe să invoce opiniile unor reputați critici de artă, cu scopul sublinierii prestigiului internațional al artistului.

În capitolul intitulat *L'œuf original* (p. 68—96), atenția se îndreaptă din capul locului asupra faptului că în opera lui Brâncuși nimic nu are o funcție decorativă, fiecare semn, formă, mișcare raportîndu-se la un semnificat. Numai așa poate fi înțeleasă unitatea de substrat și convergență de preocupări dintre seria de capete de copii, *Muza adormită*, *Prometeu*, *Începutul lumii* și alte opere brâncușiene care se întemeiază pe ideea datului originar și etern. Textul urmărește deplasarea neîncetată în direcția sintezei, chiar dacă uneori lucrările lui Brîncuși au calitatea unor semne recognoscibile ale realității imediate. Comparația dintre *Oul* lui Brâncuși și *Oul dogmatic*, poezia lui Ion Barbu, este bine venită și credem că pe calea deschisă prin această comparație este posibilă o mai adîncă explorare a legăturilor de consubstanțialitate dintre sculptor și mediul cultural românesc.

Les oiseaux et le vol, cel de al patrulea capitol al lucrării (p. 97—124), are ca temă afirmația sculptorului « Je ne fais pas des oiseaux, mais des vols ». Dan Grigorescu dezvoltă teza că cele 29 păsări sculptate de Brâncuși (în anii 1912—1940) se constituie într-o demonstrație, într-o axă a gîndirii marelui artist care a năzuit să exprime cu ajutorul materiei inerte — piatră, metal — elanul ascensional al spiritului omenesc.

Ultimul capitol — *La colonne* (p. 123—147) dezvoltă argumentul că între opera lui Brâncuși și sculptura în lemn din nordul Olteniei există o strînsă legătură. O legătură care poate fi recunoscută și în forme, dar care este mult mai evidentă în încărcătura simbolică. Demonstrînd rigoarea matematică a fiecărei *coloane fără sfîrșit*, ca și a marelui ansamblu de la Tîrgu Jiu, Dan Grigorescu pune în evidență filosofia echilibrului suprem pe care Brâncuși a inculcat-o în fiecare dintre lucrările sale, într-o viziune unitară care reunește toate elementele lumii. În această perspectivă apare ca firească trimiterea la Mario de Micheli care vedea în *Coloana fără sfîrșit* « un simbol al satului românesc, un simbol care unește pămîntul cu cerul, coloana devenită pasăre umanizată, semn al unei ilimitate aspirații spre ideal » (p. 138—139). Operă de erudiție și de inspirată sinteză, lucrarea lui Dan Grigorescu va fi — nu ne îndoim — un eficient ambasador al creației brâncușiene și, totodată, al cugetului și sufletului românesc. Numărul mare de ilustrații — multe cu rostul de documente comparative — ca și trimiterile la diverși autori de renume, asigură acestei monografii o indubitabilă valoare de referință, sporind palmaresul științific (și așa atît de bogat) al prestigiosului autor. Alături de V. G. Paleolog, Petru Comarnescu, Ionel Jianu, Barbu Brezianu, Carola Giedion-Welcker, Sidney Geist, Mario de Micheli, Dan Grigorescu își înscrie numele în rîndul celor mai autorizați brâncușologi.

---

* Dan Grigorescu, *Brâncusi — ses racines roumaines*, (hîrtie cretată, 210×110 mm, 152 p., numeroase ilustrații negru/alb și color), Editura Meridiane (seria Tradiții române de cultură și artă), Întreprinderea poligrafică « Arta Grafică », București, 1984. apărută în limbile franceză și engleză.

** Dan Grigorescu, *Brâncuși* (hîrtie mată și hîrtie cretată, 310×240 mm, 54 p text+32 planșe — 90 ilustrații negru/alb; rezumate în franceză și engleză), Editura Meridiane, Întreprinderea poligrafică « Arta Grafică », București, 1980.

paul cortez: echivalențe

octavian barbosa

Într-o carte, intitulată, pe cît de sugestiv pe atît de ambiguu, *Echivalențe*, omul de știință și scriitorul Paul Cortez realizează performanța, *sui generis*, de a elabora o enciclopedie cu un singur termen: *Surîsul*. Și totuși pe parcursul lecturii acestei arheologii și futurologii a conceptului, ale cărui ipostaze îți ies în cale, cînd te aștepți și mai ales cînd nu te aștepți, nu ai nici o clipă senzația cîntării pe o singură coardă. Dimpotrivă, al unei polifonii semantice, date, desigur, de bogăția și varietatea motivelor, a modalității de interpretare, provenind din aria vastă a atîtor domenii ale spiritului, de la istorie la știință, de la literatură la arte pînă la viața de toate zilele, dacă nu începînd tocmai cu ea, ca punct de plecare și finalitate cathartică. Identificate pe harta afectivă a comprehensiunii intelectuale, ipostazele, reale sau virtuale, ale surîsului te surprind cu un aer de ingenuă și circumspectă aducere aminte, ca în doctrina platoniciană a cunoașterii: sînt sau nu sînt ale mele, de vreme ce pretutindeni le regăsesc?

Parcă ai fi în fața sau înlăuntrul unui labirint cu toate porțile deschise. Nu știi nici care este prima nici care este ultima și nici nu vrei să afli, într-atît ești de bucuros de faptul ca pe oriunde poți ieși, fără grijă, cu aceeași nonșalanță cu care ai intrat.

Aspectul ludic, programatic declarat în echivalenta, erasmica precuvîntare, ca și în postcuvîntarea rabelaisiană, nu mai lasă nici o urmă de îndoială asupra finalității și gratuității etice a jocului, a cărui frumusețe constă tocmai în faptul de a părea involuntar. Nefiind exclusă, disimularea este aici doar formală, nu implică scopuri reprobabile, care ar trebui să fie ascunse. Este vorba de o decență care le etalează ca și cum n-ar fi. Faptul amintește de finalitatea fără scop, proprie gestului artistic, de care vorbea Kant. Nu întîmplător a fost asimilat, ca să nu spunem de-a dreptul « echivalat » cu grația care nu exclude efortul ci postulează invizibilitatea lui. Ca zborul păsării pe vînt: plutește. Privind-o, surîzi.

Adept al acelei filosofii, implicite în arta clasicismului elin, pentru care reprezentarea plastică a urîtului, chiar și sub eufemismul « expresiv », de care s-a făcut mult caz, în timpurile moderne, era incompatibilă o adevărată blasfemie, autorul convertește totul în zîmbet, imperturbabil. Dacă în opera de artă brâncușiană, în care perfecțiunea ajunsă își disimulează, în discreția deliberată a jocului, prezența, autorul vede un testament holografic și în permanența copilăriei unica garanție a eternității noastre (« Cînd nu mai sîntem copii am murit deja »), am putea spune despre surîs, același lucru în ce-l privește. Surîsul treapta superioară a meditației implică și detașează în același timp.

La sfîrșitul lecturii, care poate să fie oricînd și oriunde, ca în orice enciclopedie, dacă n-ai știut, ai învățat să surîzi. Dacă știai, n-ai uitat.

simeze

« Designul în lumea copiilor » — inițiativă a tinerilor artiști orădeni, menită să ofere alternative concrete vidului existent la ora actuală în preocupările față de funcția formativă, psihomodelatoare, a designului pentru copii.

Simona Zarioiu expune pictură și desen la Casa de cultură « Friedrich Schiller ». Cuvîntul de deschidere l-a rostit criticul și istoricul de artă Gheorghe Vida.

Absolvent al Institutului de construcții, Răzvan Mincu este și autorul expoziției de sculptură și grafică din holul Teatrului Foarte Mic. După părerea Magdei Cârneci, el « îndrăznește să fie ceea ce ar trebui să îndrăznim, într-o formă sau alta, cu toții, pentru a atinge o deplinătate a omenescului « să fim și artiști ».

La Institutul de Arhitectură « Ion Mincu » s-a deschis expoziția « Știință și Artă. Teme, studii, cercetări ». O încercare de a demonstra rolul formativ pe care îl are învățămîntul artistic liceal pentru profesiuni extrem de diverse ca: medic, matematician, arhitect, designer, regizor, dar și artist plastic (pictor, sculptor, grafician), scenograf, critic de artă. Revista « Arta » își propune să revină, într-un număr ulterior, asupra manifestării, ca și asupra colocviului care a avut loc în sălile expoziției, cu participarea unor personalități ilustrînd diverse domenii ale culturii și educației, Alexandru Paleologu, Solomon Marcus, Vasile Drăguț, Aurel Stroe, Răzvan Theodorescu ș.a.

Tot la Oradea a avut loc o manifestare intitulată « Mobil-Fotografia », încercare de a interfera două medii de exprimare (foto, respectiv plastică-sculptură, grafică, obiect) într-o expoziție-laborator ce demonstrează eforturile tinerilor de a lărgi granițele vizualității.

Au participat: Cornel și Maria Abrudan, Maria Mureșan, Ladislau și Gyorgy Ujvarossy, Nagy Lajos, Gheorghe Aursulesei, Nicolae Onucsan, Adriana Grand, Marilena Preda, Maria Lukats, Adriana Popescu, Ștefan Gyalai, Titu Tonceanu, Radu Igasag, Dan Mihălțianu, Adrian Moldovan, Garda Aladar, Borgo Gyorgy, Dorin Sandru, Bihary Varnova, Vasile Mureșan, Bone Rudolf, Laurențiu Ruță, Iosif Kiraly, Alexandru Szabo, Hollo Barna, Ioan Mureșan, Nicolae Kruch jr., Marta Jakobovits, Egyed Judith, Ovidiu Sălăjan, Dan Dinescu, Dorel Găină Gerendi.

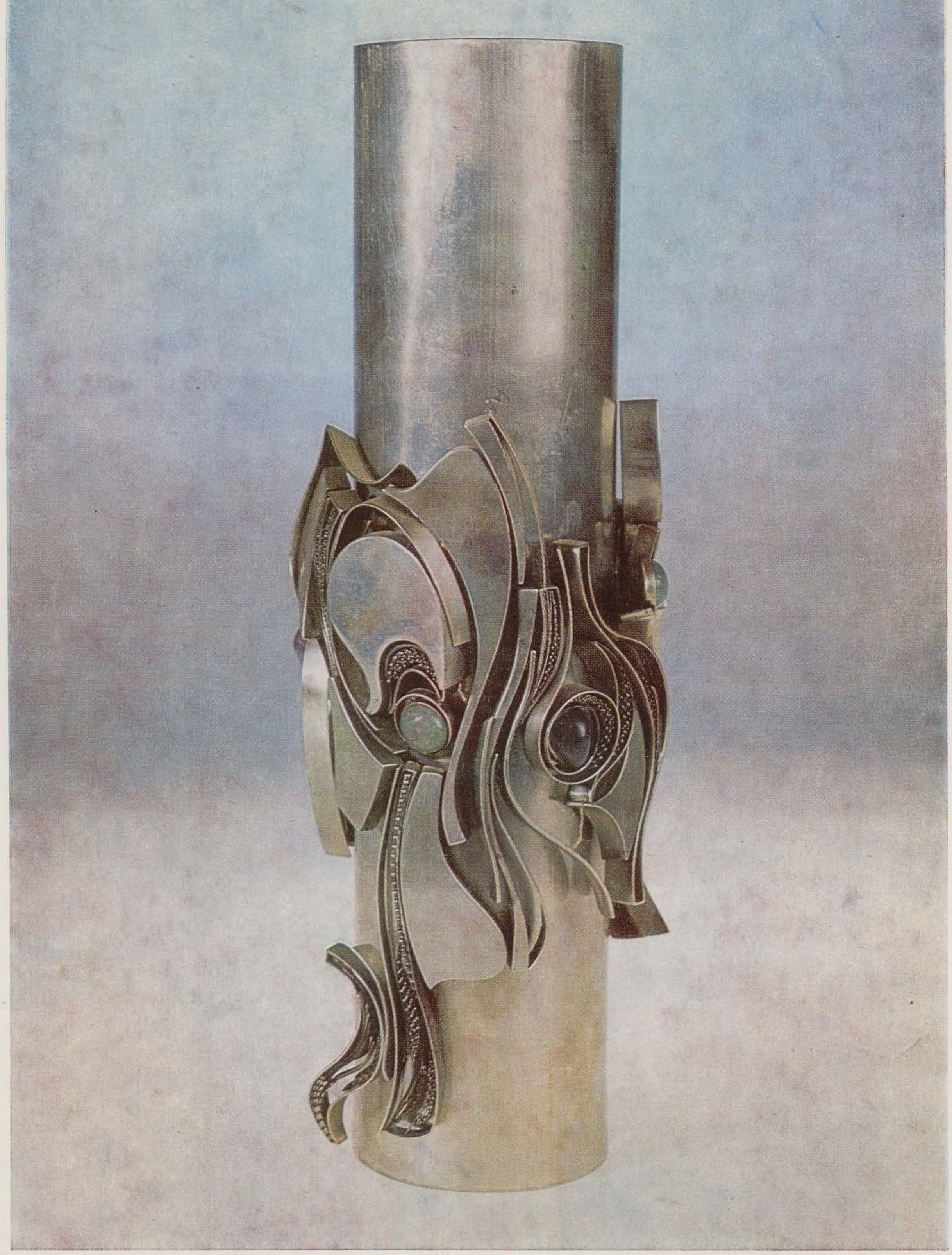
https://biblioteca-digitala.ro

Dans ce numéro:

Consacré à l'art statuaire, le présent numéro de notre revue donne un aperçu de le sculpture roumaine moderne: on y trouvera une évocation de la personnalité artistique de Cornel Medrea (1888—1964) ; la chronique de l'exposition retrospective des œuvres de Iulia Oniță, les « portraits » de quelques artistes notoires appartenant à des générations différentes (Paul Vasilescu, Vasile Gorduz, Napoleon Tiron, Grigore Minea, Kós András, Victor Gaga) ; une présentation de l'œuvre de Norbert Kricke (un nom dont il est superflu de souligner l'importance dans la sculpture contemporaine); il faut également citer le compte rendu des livres du pr Dan Grigorescu consacrés à Brancusi.

S'ouvrant par la présentation de la vaste exposition intitulée « Hommage », dédiée au Secrétaire général du Parti Communiste Roumain, le président Nicolae Ceaușescu, suivie de l'article commentant le Salon Municipal d'art décoratif, ce numéro comprend en outre les rubriques « Méridiens », comportant des notes et des informations sur certaines manifestations artistiques européennes d'importance, « Livres/idées » et « Livres en vitrine » commentant les parutions récentres, « Cimaises », « Le journal des galéries » — qui permettent de saisir des aspects significatifs de la vie artistique et culturelle en Roumaine et ailleurs.

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro